
*La rappresentazione della
‘maschilità’ nei
personaggi maschili di Una donna di
Sibilla
Aleramo, La Storia di Elsa Morante
e
Acciaio di Silvia Avallone*

Kaarina Sorvali
Pro gradu -tutkielma
Filologia italiana
Dipartimento di lingue moderne
Università di Helsinki
Gennaio 2016



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos
Tekijä – Författare – Author Kaarina Sorvali		
Työn nimi – Arbetets titel – Title La rappresentazione della 'maschilità' nei personaggi maschili di <i>Una donna</i> di Sibilla Aleramo, <i>La Storia</i> di Elsa Morante e <i>Acciaio</i> di Silvia Avallone		
Oppiaine – Läroämne – Subject Italialainen filologia		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Tammikuu 2016	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 97
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielma käsittelee maskuliinisuuden representaatioita kolmessa italialaisessa romaanissa, Sibilla Aleramon <i>Una donna</i> -teoksessa (1907), Elsa Moranten <i>La Storia</i> -romaanissa (1974) ja Silvia Avallonen teoksessa <i>Acciaio</i> (2010). Tutkielman tavoitteena on selvittää, minkä tyyppisiä maskuliinisuuden representaatioita ja mieskuvia aineiston romaaneissa esiintyy: miten ne heijastelevat 'hegemonista maskuliinisuutta', vai heijastelevatko lainkaan, miten romaanien representaatiot heijastelevat italialaisessa mieskuvassa tapahtuneita muutoksia noin sadan vuoden ajalta sekä mihin historiallisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin nämä muutokset voisivat liittyä.</p> <p>Tutkielman teoreettinen viitekehys on sekä sukupuolentutkimuksellinen että kirjallisuustieteellinen. Keskeisenä sukupuolentutkimuksen käsitteenä tutkielmassa käytetään 'hegemonisen maskuliinisuuden' käsitettä, Connellia (1995) mukaillen. Kirjallisuustieteen piiristä tutkielmassa esitellään <i>imagologia</i>, tyyppillisesti kansallisuuskuvia ja kansallisuuden representaatioita tutkiva tieteenala, mutta jota tutkielmassa sovelletaan mieshahmojen, <i>toisen</i>, analyysiin, ja tarkemmin analyysissä hyödynnetään imagologian näkökulmasta 'stereotyyppin' ja 'representaation' käsitteitä. Keskeisenä lähdetekstina käytetään imagologian osalta teosta <i>Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters</i> (toim. Manfred Beller e Joep Leerssen) (2007). Lisäksi tutkielman teoriaosuudessa esitellään narratologian klassisia käsitteitä, ja analyysissä hyödynnetään Proppin (1928) sadun morfologian käsitteitä.</p> <p>Tutkielman aineisto käsittää kolme italialaisen naiskirjailijan romaania noin sadan vuoden aikaväliltä (1907–2010). Tutkimuksesta selviää, että aineiston romaanien mieshahmoilla on sekä niitä yhdistäviä että erottavia piirteitä (maskuliinisuuden stereotyyppien pysyvyys, kouluttautuneisuus). Romaanien mieshahmoissa toistuu tietynlainen autoritaarisuus naishenkilöitä kohtaan, autoritaarinen isähahmo ja naistenmies -tyypit, D'Annunzio -henkisten miesten katoaminen (Gabriele D'Annunzio oli italialainen myöhäisromantiikan ajan dandy: herkkä intellektuelli, mutta myös yli-ihmismyytin kannattaja ja sotaan mielellään lähtenyt kirjailija), ylipäänsä miesten älyllisten harrastusten katoaminen, mitä taas korostaa naisten kouluttautuneisuus ja halu sivistää itseään (tätä saattaa tosin selittää osaksi viimeisimmän, <i>Acciaio</i>-romaanin sijoittuminen työväenluokkaiseen ympäristöön), sekä ennen kaikkea on havaittavissa tietynlaisen 'perinteisen' maskuliinisuuden 'kriisi'. On selvää, että nämä muutokset maskuliinisuuden representaatioissa liittyvät toisaalta muuttuvaan yhteiskuntaan sekä miesten ja naisten muuttuviin rooleihin, toisaalta kirjailijoiden omiin tarkoitukseen (tietynlaisen maskuliinisuuden kritiikki).</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords maskuliinisuus, mieskuva, Italia, 1900-luvun kirjallisuus, henkilöhahmot		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Indice

Premessa	1
I. Introduzione	3
Oggetto di ricerca e obiettivi	3
Problemi di ricerca	6
II. I <i>Gender Studies</i>	6
a. Studi di genere (<i>gender studies</i>)	6
b. I <i>Men's Studies</i>	10
c. Maschilità egemone (<i>hegemonic masculinity</i>)	12
d. Rappresentazione (<i>representation</i>)	17
III. Per un'analisi dei personaggi	18
a. L'Imagologia	19
Metodo	21
Assunzioni metodologiche	22
Rappresentazione	24
Stereotipo	26
b. Un approccio narratologico	30
Trasformazioni sociali in Italia dalla pubblicazione di <i>Una donna</i> (1907) a quella di <i>Acciaio</i> (2010)	34
Maschilità italiana	37
La maschilità italiana secondo gli italiani	37
Lo stereotipo (europeo, mondiale) della maschilità italiana	40
IV. Corpus	44
2.1 <i>Una donna</i> di Sibilla Aleramo	44
2.2 <i>La Storia</i> di Elsa Morante	46
2.3 <i>Acciaio</i> di Silvia Avallone	49
V. Analisi	51
a. <i>Una donna (1907) di Sibilla Aleramo</i>	51
i. I personaggi maschili	51
ii. Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)	60
iii. Conclusioni	61
b. <i>La Storia (1974) di Elsa Morante</i>	63
i. I personaggi maschili	63
ii. Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)	75
iii. Conclusioni	76
c. <i>Acciaio (2010) di Silvia Avallone</i>	78
i. I personaggi maschili	78
ii. Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)	85
iii. Conclusioni	86
VI. Conclusioni	88
VII. Bibliografia	90

Premessa

Il romanzo *La Storia* (1974) di Morante è stato uno dei primi romanzi italiani scritti da donna che ho letto. Alcuni personaggi maschili del romanzo sono rimasti profondamente nella mia mente. Non avevo mai incontrato negli altri romanzi italiani che avevo letto personaggi del genere, così, per me, vivi, realistici.

Poi, dopo aver studiato un po' di letteratura comparata e soprattutto studi di genere (*gender studies*), ho cominciato a pensare su quale argomento avrei potuto scrivere la tesi. Volevo includervi *La Storia*, più specificatamente i suoi personaggi maschili. A un certo punto ho seguito un corso che aveva come oggetto la rappresentazione della mascolinità o maschilità¹ (*kriittinen miestutkimus, critical studies of men*), e mi sono imbattuta forse per la prima volta nel concetto di *mascolinità egemone* o *maschilità egemonica* (*hegemonic masculinity*).² Con questo termine s'intende «la costruzione del maschile dominante in una determinata società e in un determinato momento storico».³ Sarebbe dunque un'astrazione, un modello di maschilità a cui gli uomini aspirerebbero in un dato contesto storico e geografico. Ho pensato che sarebbe interessante analizzare i personaggi maschili di qualche romanzo italiano, tra cui *La Storia*, in questa prospettiva teorica. L'Italia è, difatti, un paese interessante dal punto di vista del genere, e innanzitutto lo era la televisione italiana almeno tra il 2007 e il 2008, quando ci abitavo – sembrava una specie di circo con Silvio Berlusconi come direttore.

Ho deciso dunque di analizzare i personaggi maschili della *Storia* nella mia tesi in quanto riflettono in modo interessante la *maschilità egemonica*. Mi sono proposta di paragonare i personaggi maschili della *Storia* con quelli di un romanzo contemporaneo, *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone. Anche in quest'opera i personaggi maschili più importanti sono forti, sicuri di sé, anche arroganti, ma qualcuno di loro ha anche caratteristiche che non si conformano con la maschilità egemonica. L'ultimo romanzo che ho preso in esame nella tesi è *Una donna* (1907)

¹ Tratterò la questione posta a questi due termini italiani in seguito.

² Alcuni studiosi utilizzano il termine *mascolinità egemone*, altri *maschilità egemonica* o qualche altra forma intermedia come *mascolinità egemonica*. Sembrerebbe che nel contesto italiano questi termini non si siano ancora univocamente affermati.

³ Beltrami 2012: 24.

di Sibilla Aleramo. Anche qui i personaggi maschili sono forti e assertivi, sebbene allo stesso tempo deboli nella loro paura di perdere il controllo.

Ho scelto deliberatamente romanzi scritti da donne. *La Storia* di Elsa Morante può essere considerato un classico della letteratura italiana (come anche *Una donna* di Sibilla Aleramo), è menzionato in molte monografie sulla storia della letteratura italiana del Novecento,⁴ e si dà il caso che il suo autore sia, appunto, una donna. Per giunta, la letteratura scritta dalle donne, almeno nel mondo anglosassone, è ancora ai margini della critica letteraria.⁵ Quando ho cercato di trovare dei lavori accademici su personaggi maschili su internet, usando come parole chiave “personaggi maschili letteratura italiana”, anche, per esempio, su Google Scholar, in italiano non ho trovato molto. Sono usciti studi come *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento* (1978) di A. Nozzoli, *Presenze femminili nel Novecento italiano: letteratura, teatro, cinema* (2003) di G. Pagliano e *Alterità ed equivalenza: modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento* (2007) di A. Bianchi, quasi nulla sui personaggi maschili. Sembrerebbe che la ricerca letteraria italiana orientata sul genere sia ancora area prevalentemente femminile, nel senso che il *genere* si riferisce nella maggior parte dei casi al genere femminile, come se il genere maschile non esistesse. Il genere maschile viene ancora, così sembrerebbe, dato per scontato, non problematizzato.

⁴ Leonelli 2000: 719, Ragni 2000: 825; Gioanola 1996: 922, 933–935; De Propriis 1999–2000: 545–546.

⁵ Page 2011.

I. Introduzione

In questo capitolo si presenterà l'oggetto della ricerca e si illustrerà il quadro teorico del presente lavoro, i *gender studies* e l'imagologia, e si presenteranno i concetti metodologici adoperati nell'analisi del corpus, *rappresentazione* e *stereotipo*. Il secondo capitolo presenterà il corpus, i romanzi che verranno analizzati. Nel terzo capitolo si analizzeranno i romanzi e infine nel quarto capitolo si trarranno le conclusioni.

Oggetto di ricerca e obiettivi

In questo lavoro si esamineranno le rappresentazioni della maschilità in *Una donna* (1907) di Sibilla Aleramo, nella *Storia* (1974) di Elsa Morante e in *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone. Si analizzeranno i personaggi maschili dei romanzi in questione dal punto di vista della cosiddetta *maschilità egemone*.

Il concetto di maschilità egemone risale all'inizio degli anni '80 quando si svilupparono gli studi sulla maschilità (*men's studies*, *masculinity studies*, *critical studies on men*).⁶ La maschilità egemone corrisponderebbe, secondo R. W. Connell, alle «pratiche di genere che incarnano la risposta culturalmente accettata in un dato momento storico al problema di legittimazione del patriarcato, che garantisce il potere socio-politico agli uomini e che mantiene le donne in uno stato di subordinazione».⁷ Il termine «maschilità egemone» riferisce dunque sia al potere che gli uomini hanno rispetto alle donne che alle relazioni di potere fra gli uomini. Un esponente modello della maschilità egemone nel Ventesimo secolo, secondo Giuseppe Festa, sarebbe un uomo bianco, occidentale, benestante e eterosessuale.⁸

Tutti e tre i romanzi hanno dei personaggi maschili alquanto forti, anche accentuatamente 'maschili', ma anche alcuni che non rientrano nella categoria della maschilità egemone, o che in qualche modo la contestano o addirittura la smantellano. Gli obiettivi della ricerca sono di individuare i tratti caratteristici della

⁶ Connell - Messerschmidt 2005: 829.

⁷ Festa 2011: 126.

⁸ Festa 2011: 1 (Introduzione).

maschilità egemone nei personaggi maschili studiati, e di individuare anche i tratti e i personaggi che non corrispondono a questa categoria.

Questo tipo di ricerca è utile perché è importante riflettere su come gli uomini vengono rappresentati nella letteratura e in generale nell'arte e nei media. Si rafforzano o si contestano gli stereotipi legati ad un 'vero' uomo? È difficile dire quanto e come le rappresentazioni di un prodotto culturale influenzino il suo pubblico, ma secondo Stuart Hall (1997), citato da Milestone e Meyer (2012) «le parole che scegliamo per descrivere un gruppo di persone o le immagini che scegliamo per raffigurare un evento, cioè i modi in cui li rappresentiamo, influenzano i significati di queste persone e eventi».⁹ Ancora, secondo Milestone e Meyer, «le gerarchie e disuguaglianze di genere vengono mantenute, tra altri fattori, da significati e sistemi di credenze (*belief systems*), e queste a loro volta vengono generati attraverso le rappresentazioni».¹⁰ In più, finora sono stati fatti pochi studi sulla maschilità (o sulle maschilità) italiana è stata fatta; soltanto recentemente l'argomento, la storia della maschilità italiana, ha cominciato a interessare gli storici italiani.¹¹ Inoltre, trovo che sia importante studiare le opere delle scrittrici se è vero che sono tutt'oggi ai margini della critica (e ricerca?) letteraria, e in particolare studiare che tipo di personaggi maschili hanno inventato. Il punto di vista di un gruppo marginale su un fenomeno, in questo caso quello delle donne, è spesso illustrativo: può dare una prospettiva completamente diversa, ad esempio, di una data epoca.

Laura Fortini sostiene che la tradizionale assenza delle scrittrici nel canone letterario italiano, la cui influenza si sente tutt'oggi, è dovuta in parte alla

mancaza fino all'Ottocento di una entità statale nazionale, che ha reso per lungo tempo la letteratura in lingua volgare l'unico elemento di possibile catalizzazione, e facendole spesso assumere i tratti di una voce con caratteri profetici — penso, ad esempio, alle varie invettive e canzoni *All'Italia* da Petrarca a Leopardi. Una tradizione letteraria, quella italiana, che ha sostituito, svolgendo una funzione di supplenza, un processo di unità nazionale mancata, e che mal tollera la presenza di elementi 'eccentrici' come le scrittrici. Per

⁹ Milestone - Meyer 2012: 7. Qui e altrove le traduzioni sono mie.

¹⁰ Milestone - Meyer 2012: 8.

¹¹ Willson 2004: 4.

questo il loro tasso di letterarietà è sempre in discussione e il loro ingresso nel canone letterario sempre ostacolato.¹²

Ciononostante, continua Fortini, grazie alla critica femminista «a firma di donne», il valore di molte scrittrici è ormai confermato. Inoltre, secondo Fortini, la critica «ha sempre, per tutto il Novecento ma con radici forti nell'Ottocento, cercato di collocare le scrittrici e le loro opere» nella categoria del genere rosa.¹³ Insomma, Fortini sostiene la letteratura scritta dalle donne non sia stata presa così seriamente come quella degli uomini.

¹² Fortini 2010: 180.

¹³ Fortini 2010: 180–181.

Problemi di ricerca

I problemi di ricerca in questo lavoro saranno dunque:

1. Come i personaggi maschili di *Una donna* (1907) di Sibilla Aleramo, della *Storia* (1974) di Elsa Morante e di *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone riflettono il concetto della *maschilità egemonica*? La rafforzano o la contestano o perfino smantellano? E se sì, come?
2. Come le rappresentazioni offerte nei tre romanzi in questione riflettono i cambiamenti dell'immagine maschile avvenuti nella società italiana nell'arco di 100 anni, dalla pubblicazione di *Una donna* al 2010 di *Acciaio*?
3. Con quali fenomeni storici, politici, culturali, sociali, artistici ecc. possono essere messi in relazione questi (eventuali) cambiamenti?

II. I Gender Studies

Il presente lavoro si baserà sulle teorie e sui concetti sviluppati nel campo degli studi di genere (*gender studies*). In questa sede si chiarirà che cosa sono e di che cosa si occupano gli studi di genere e una loro sottocategoria: gli studi sulla maschilità o sulle maschilità (*men's studies, studies on men and masculinities*), il concetto di *rappresentazione* (*representation*) e soprattutto il concetto di *maschilità egemone* (*hegemonic masculinity*), per la prima volta usato negli anni '80 in relazione a una ricerca sul campo che riguardava la disuguaglianza sociale nelle scuole superiori australiane.¹⁴

a. *Studi di genere (gender studies)*

Sul sito degli studi di genere dell'università di Helsinki la disciplina viene definita come un campo multidisciplinare che basa i suoi problemi di ricerca, le sue concettualizzazioni e soluzioni metodologiche sulle questioni e tradizioni delle

¹⁴ Connell - Messerschmidt 2005: 830.

teorie femministe.¹⁵ Gli studi di genere si concentrano sulle teorie dei «cultural meanings of genders and sexualities» così come sull'analisi del *gendering* e *being gendered*.¹⁶ Include gli studi sulle donne, i *men's studies* e i *queer studies*.¹⁷ La ricerca può concentrarsi su aree differenti della società o della cultura.¹⁸

Gli studi di genere (inizialmente studi sulle donne) nascono dal femminismo 'occidentale' della seconda *wave*, cioè negli anni '60 e '70.¹⁹ Le femministe di questo filone volevano contestare «l'egemonia del maschile» nelle sue varie forme.²⁰ Notarono che le disuguaglianze di genere continuavano ad esistere in tutte le sfere della vita (educazione, mercato del lavoro ecc.), e si impegnarono sia a spiegare che combattere queste disuguaglianze.²¹ Il femminismo è dunque sempre stato un movimento così come una prospettiva teorica, includendo attivisti e accademici che mirano a capire e cambiare il mondo sociale.²² Gli accademici femministi si sono resi conto anche del fatto che la teorizzazione e ricerca sociologica sono state condotte in una prospettiva molto androcentrica che o ignorava o marginalizzava le esperienze delle donne.²³

Chiamati inizialmente studi sulle donne (*women's studies*), un'idea radicale in un universo accademico dove gli uomini bianchi occidentali rappresentavano 'l'essere umano' generalizzato,²⁴ sono oggi completati, tra l'altro, dagli studi di genere e dagli studi sulla maschilità.²⁵ Gli studi di genere, oltre ad analizzare le interazioni fra donne e uomini e i processi di dominazione e oppressione delle donne, più degli studi delle donne, si concentrano su come l'organizzazione e la struttura della società stessa e le sue produzioni culturali e dei saperi vengono «sessuate» (*gendered*).²⁶

¹⁵ Presentazione dei *Gender Studies* all'Università di Helsinki 2006.

¹⁶ Presentazione dei *Gender Studies* all'Università di Helsinki 2006.

¹⁷ Presentazione dei *Gender Studies* all'Università di Helsinki 2006.

¹⁸ Presentazione dei *Gender Studies* all'Università di Helsinki 2006.

¹⁹ Davis - Evans - Lorber 2006: 3.

²⁰ Davis - Evans - Lorber 2006: 2-3. È ormai noto che l'egemonia si istituzionalizzi in modi complessi e sottili; le proibizioni sociali che chiaramente escludono o discriminano le donne sono relativamente facili da contestare e mettere in discussione, ma più difficile è affrontare quegli schemi di discriminazione che appaiono come 'universali' o 'naturali' (Davis - Evans - Lorber 2006: 3).

²¹ Milestone - Meyer 2012: 9-10.

²² Milestone - Meyer 2012: 9-10.

²³ Milestone - Meyer 2012: 9-10.

²⁴ Davis - Evans - Lorber 2006: 1-2.

²⁵ Davis - Evans - Lorber 2006: 1-2.

²⁶ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

Qui conviene vedere brevemente che cosa si intende, all'interno degli studi di genere, con i concetti di genere, sessuazione e essere sessuato. Il *genere* (*gender*), secondo Katie Milestone e Anneke Meyer, sarebbe semplicemente maschilità o femminilità.²⁷ Le femministe della seconda ondata coniarono il concetto di genere per sottolineare che l'essere maschio o femmina non è semplicemente un fatto biologico o 'naturale', ma che maschile e femminile sono anche delle costruzioni sociali. Mentre *Sesso* (*sex*) si riferisce alle differenze biologiche fra donne e uomini, *genere* (*gender*) fa riferimento alle categorie socialmente costruite di maschile e di femminile e ai comportamenti ecc. socialmente proposti a queste categorie.²⁸ Che certi comportamenti siano collegati agli uomini o alle donne non sarebbe, secondo questa logica, 'naturale' ma convenzionale.²⁹ Ad esempio, non esiste un motivo 'naturale' perché le donne vengano associate ai lavori domestici: gli uomini sono ugualmente capaci di farli. Quali caratteristiche e pratiche siano viste come tipicamente e idoneamente femminili e maschili sarebbe solo una questione di costruzione sociale.³⁰ Inoltre, il genere sarebbe un sistema di potere che privilegia certi uomini e svantaggia la maggior parte delle donne³¹ e sarebbe costruito e mantenuto sia dai gruppi dominanti che da quelli oppressi.³² Il genere sarebbe anche «egemone» poiché molte delle assunzioni e dei processi onnipresenti legati ad esso sarebbero invisibili, indiscussi e inesaminati.³³ Il concetto di genere è stato tuttavia messo in discussione perché secondo Davis e altri studiosi non renderebbe giustizia all'intersezionalità delle identità e ai modi in cui le persone vengono formate anche da altre categorie di differenza, costruite socialmente ('razza' o etnia, classe sociale ecc.).³⁴

La *sessuazione* (*gendering*) significa ascrivere caratteristiche di maschilità o femminilità a un fenomeno (ruolo, posizione, concetto, persona, oggetto ecc.) che risulta solitamente di potere o privilegio, vantaggio o svantaggio per qualcuno o per

²⁷ Milestone - Meyer 2012: 1.

²⁸ Milestone - Meyer 2012: 12.

²⁹ Milestone - Meyer 2012: 12.

³⁰ Milestone - Meyer 2012: 12.

³¹ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

³² Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

³³ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

³⁴ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

un gruppo.³⁵ Il processo di sessuazione serve a creare qualcosa che è ‘sessuato’ – cioè, che causa una divisione basata sul sesso o genere e che privilegia un sesso o genere, con ciò facendo tacere o sopprimendo l’altro.³⁶ Per esempio, il mestiere dell’infermiere è significativamente sessuato in quanto ci si generalmente aspetta che una donna posseda le caratteristiche «femminili» che si presumono necessarie per compiere il ruolo con successo, e si ritiene che le donne abbiano un vantaggio in questa carriera.³⁷ L’opposto si verifica nella sessuazione di impieghi come ingegneri e amministratori delegati.³⁸

Con *sessuato* (*gendered*), dunque, si intende «la divisione delle persone in due gruppi separati, ‘uomini’ e ‘donne’, e l’organizzazione dei principali aspetti della società lungo questi binari».³⁹ Inoltre, queste divisioni supererebbero le differenze individuali e si intrecciarebbero con altre categorie costruite socialmente – ‘razza’, etnia, classe sociale, età, religione, orientamento sessuale ecc. –, le quali interagirebbero per produrre un sistema di dominio e subordinazione.⁴⁰ Inoltre, secondo alcuni studiosi: «Le divisioni di genere non permeano soltanto il senso di sé dell’individuo, le famiglie e le relazioni intime, ma strutturano anche il lavoro, la politica, la legge, l’educazione, la medicina, le forze armate, le religioni e la cultura».⁴¹

È bene notare che all’interno del femminismo ci sono tanti femminismi: c’è un femminismo radicale, un femminismo liberale, un femminismo marxista o socialista, un femminismo nero (*black feminism*) e un femminismo postmoderno o poststrutturalista.⁴² Tutti i filoni concordano sul fatto che la disuguaglianza di genere e l’oppressione delle donne sono problemi veri a cui si deve rimediare, ma hanno spiegazioni e soluzioni diverse a questi problemi.⁴³

Infine, secondo Claudio Vedovati, «i *gender’s studies* [...] sono il risultato della critica femminista ai saperi, cioè di una pratica e di una teoria politica che ha

³⁵ Dye 2010.

³⁶ Dye 2010.

³⁷ Dye 2010.

³⁸ Dye 2010.

³⁹ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

⁴⁰ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

⁴¹ Davis - Evans - Lorber 2006: 2.

⁴² Milestone - Meyer 2012: 10.

⁴³ Milestone - Meyer 2012: 10.

messo in discussione l'universalità con cui si è presentato il discorso degli uomini». ⁴⁴ Questo tipo di approccio, dunque, implica, accanto a una visione scientifica «oggettiva», anche una pratica politica e ideologica «militante».

b. *I Men's Studies*

Gli studi sul maschile, sulla maschilità o mascolinità o sulle maschilità (*men's studies*, *masculinity studies*, *studies on men and masculinities*) è un campo di ricerca all'interno degli studi di genere (*gender studies*). In italiano *masculinity* può essere tradotto in entrambi i modi (maschilità e mascolinità) ma alcuni studiosi preferiscono il termine *mascolinità* a *maschilità* perché, secondo Anna De Biasio, *mascolinità* è più comune nel vocabolario italiano ed è affine con *masculinity*, «termine che in ambito anglofono identifica un'area di riflessione già ampiamente sviluppata, con cui gli studiosi italiani più o meno apertamente si confrontano». ⁴⁵ De Biasio cita il Devoto-Oli (1990) in cui la *maschilità* è definita come «partecipazione a caratteri fisiologicamente o tradizionalmente proprio del maschio»; mentre la *mascolinità* sarebbe una «qualità definita dalla presenza di caratteri accentuatamente maschili». ⁴⁶ La prima definizione, dunque, è più neutra, «legata innanzitutto a un genere grammaticale di appartenenza» ⁴⁷; la seconda comunica una qualificazione (forza, vigore). Quindi, *maschilità* «permette di mantenere una certa neutrale apertura, evitando di inscrivere nell'oggetto dell'indagine un contenuto o giudizio preventivo, che svolge già una sottile azione normativa». ⁴⁸ In questo lavoro utilizzerò il termine che la studiosa citata ha adoperato. Giuseppe Festa ⁴⁹ parla di un «caos semantico» per quanto riguarda la situazione terminologica italiana perché secondo lui «'mascolinità' e 'virilità' sono lemmi praticamente interscambiabili, aspetto che palesa il salto logico secondo cui ciò che è maschile è anche consequenzialmente e logicamente mascolino, quindi virile», mentre in inglese

⁴⁴ Vedovati 2007.

⁴⁵ De Biasio 2010: 10-11.

⁴⁶ De Biasio 2010: 11.

⁴⁷ De Biasio 2010: 11.

⁴⁸ De Biasio 2010: 11.

⁴⁹ Festa 2011: 78.

masculinity identifica i comportamenti, i tratti e le componenti identitarie che sono tradizionalmente e simbolicamente associati a un maschio. Hanno una diversa accezione, invece, i termini *manhood*, che si riferisce soprattutto alla maturazione sessuale del maschio adulto, e *manliness*, che allude alla virilità e alle caratteristiche di dominio e potere ad essa collegati.⁵⁰

Secondo la *Tieteen termipankki (Bank of Finnish Terminology in Arts and Sciences)* nei *men's studies* si studiano le possibilità degli uomini di realizzarsi per esempio nella società patriarcale occidentale che pone anche a loro limiti e restrizioni.⁵¹ Nei *men's studies* si analizzano (in modo critico) ad esempio le immagini di uomo nella letteratura, i modelli di maschilità, le emozioni negate agli uomini, le aspettative contraddittorie poste loro, i problemi della paternità e della vita lavorativa, i rapporti (omosociali)⁵² fra uomini ecc.⁵³ Gran parte della ricerca su uomini e maschilità è stata prodotta all'interno delle scienze sociali ma stanno aumentando studi in merito in letteratura, arti visive, danza, musica e in altri campi di stampo culturale-estetico.⁵⁴

C'è una piccola disputa sulla nominazione della disciplina. Alcuni studiosi la chiamano *men's studies* per analogia con (o per reazione contro) gli *women's studies*, e ciò riflette le origini della disciplina.⁵⁵ Altri trovano la denominazione simmetrica fuorviante per l'asimmetria delle relazioni di genere che ha fatto degli studi sulle donne un progetto di conoscenza di sé di un gruppo subordinato, appunto delle donne.⁵⁶

Gli studi sulla maschilità nascono negli Stati Uniti, dalla mobilitazione politica giovanile e dal movimento femminista.⁵⁷ La critica all'autoritarismo e la consapevolezza della «politicalità» dei vissuti personali e della sessualità hanno permesso una critica maschile agli stereotipi di genere.⁵⁸ Si è cominciato a parlare

⁵⁰ Festa 2011: 78.

⁵¹ *Bank of Finnish Terminology in Arts and Sciences* 2015.

⁵² Eve Kosofsky Sedgwick (1985) costruì il concetto di omosocialità per descrivere i rapporti fra uomini, «the range of affective relationships between men that exist on a continuum from the unemotional to the fully homosexual» (Edwards 2005: 60).

⁵³ *Bank of Finnish Terminology in Arts and Sciences* 2015.

⁵⁴ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 3.

⁵⁵ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 2.

⁵⁶ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 2-3.

⁵⁷ Vedovati 2007.

⁵⁸ Vedovati 2007.

di liberazione maschile.⁵⁹ All'interno del movimento c'erano comunque differenze: da un lato, per esempio, c'era il filone della «crisi del maschile» che teorizzava il recupero di una qualche forma di maschilità, e dall'altro i «decostruzionisti», coloro che, «avendo come obiettivo quello di mettere in crisi una società fondata sul predominio del maschile, puntano alla decostruzione della mascolinità».⁶⁰

Secondo Vedovati (2007) «l'obiettivo di una parte dei *men's studies* è quello di decostruire i modelli dominanti della mascolinità, di smontarne la naturalità, di storicizzare la differenza di genere, per ricollocare il maschile nella propria parzialità».⁶¹ Problematizzare dunque la posizione degli uomini e rendere visibile la maschilità, attraverso la rivelazione delle dinamiche di genere,⁶² potrebbe essere definito uno degli obiettivi dei *men's studies*.

C'è anche un dibattito e una critica crescenti per quanto riguarda i concetti di maschilità e maschilità egemone da varie posizioni metodologiche, tra cui la prospettiva storica, materialistica e poststrutturalista.⁶³

È importante notare che sebbene nei *men's studies* gli uomini e le maschilità siano il focus esplicito e vengano intesi come esplicitamente sessuati (*gendered*), gli uomini e le maschilità non vengono, ovviamente, formati dal solo genere; sono condizionati anche dalle differenze di età, classe, etnicità e razzializzazione ecc.⁶⁴ La sessuazione (*gendering*) degli uomini avviene insieme alle intersezioni con altre divisioni e differenze sociali.⁶⁵ Paradossalmente sembrerebbe che le altre variabili finiscano per rivelarsi più importanti del genere stesso.⁶⁶

c. *Maschilità egemone (hegemonic masculinity)*

Inizio questo capitolo con una citazione di Giuseppe Festa:

⁵⁹ Vedovati 2007.

⁶⁰ Vedovati 2007.

⁶¹ Vedovati 2007.

⁶² Kimmel - Hearn - Connell 2005: 1.

⁶³ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 4.

⁶⁴ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 3.

⁶⁵ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 3.

⁶⁶ Kimmel - Hearn - Connell 2005: 3.

Mentre resta difficile trarre delle conclusioni univoche sull'argomento del genere e della maschilità nella società odierna, è opinione diffusa che gli uomini occupino una posizione di maggior potere rispetto alle donne. Inoltre, certi gruppi di uomini sembrano avere ancora più potere di altri uomini. Connell si riferisce a questi gruppi come ai detentori della "maschilità egemonica".⁶⁷

La *maschilità egemone* si riferisce dunque sia al potere che gli uomini hanno rispetto alle donne che alle relazioni di potere differenti che gli uomini hanno fra di loro. Un esponente modello della maschilità egemonica del nostro secolo sarebbe un uomo bianco, occidentale, benestante e eterosessuale.⁶⁸ L'*egemonia*, termine gramsciano, descrive «i processi culturali secondo i quali una certa parte della società stabilisce e mantiene il proprio dominio sulle altre».⁶⁹

La maschilità egemone è vicina al concetto della cosiddetta «maschilità tradizionale» che si riferisce, nelle culture 'occidentali', alle caratteristiche associate agli uomini, cioè l'essere attivi (in opposizione alle donne 'passive', ruolo associato da secoli alle donne e alla femminilità), la forza, l'ambizione e il comando.⁷⁰ Queste sono qualità «ritenute positive e necessarie per 'farsi strada'». ⁷¹ Anche la testardaggine e l'aggressività vengono associati alla maschilità tradizionale, e sebbene siano qualità meno positive delle prime, vengono comunque, in un certo senso, rispettate, perché «si configurano spesso come unità di misura di potere e controllo, non di debolezza, pertanto contribuiscono a rilevare un certo livello di maschilità evidente in coloro che le esibiscono». ⁷² Si pensi, per esempio, al mondo dello sport, al calcio, alle arti marziali, in cui l'aggressività è ritenuta una caratteristica quasi necessaria per, appunto, 'farsi strada'.

La maschilità egemonica raffigura gli uomini anche come 'naturalmente' razionali, efficienti e intelligenti. ⁷³ La sfera 'naturale' dell'uomo che rappresenta la maschilità egemonica sarebbe quella pubblica, il luogo dove lavora e socializza. ⁷⁴ Gli uomini sarebbero degli esseri che vanno agli estremi, cercano successo e

⁶⁷ Festa 2011: 125.

⁶⁸ Festa 2011: 1 (Introduzione).

⁶⁹ Festa 2011: 125.

⁷⁰ Festa 2011: 103.

⁷¹ Festa 2011: 103.

⁷² Festa 2011: 103.

⁷³ Milestone - Meyer 2012: 19.

⁷⁴ Milestone - Meyer 2012: 20.

godono degli eccessi,⁷⁵ e la sessualità maschile implicherebbe una libido forte che deve essere soddisfatta costantemente.⁷⁶

Il concetto di maschilità egemone nacque alla metà degli anni '80, in relazione a una ricerca sul campo sulla disuguaglianza sociale nelle scuole superiori australiane (Kessler et al. 1982).⁷⁷ La ricerca svelò l'esistenza di gerarchie multiple, sia dal punto di vista del genere che della classe sociale, intrecciate con la costruzione del genere (Connell et al. 1982).⁷⁸ Secondo Connell l'idea di maschilità egemone fu prodotta dalla separazione dal concetto di 'ruolo sessuale', dall'idea che il genere viene costruito nell'interazione, dalle differenze di classe sociale nelle maschilità, dalla differenza etnica, dal fatto che maschilità diverse possono essere prodotte nella stessa ambientazione culturale o istituzionale (per esempio, a scuola ci possono essere sia i 'duri' che i 'secchioni'), dal lavoro della psicoanalisi sul carattere e dalle idee della *gay liberation*.⁷⁹

Il concetto di maschilità egemone, secondo Connell, implica in più che ci siano vari rapporti fra le diverse maschilità: alleanza, dominio e subordinazione (secondo la sua concettualizzazione del 1995).⁸⁰ Con la crescente cognizione che genere, 'razza' e classe sociale si intersecano fra di loro e non possono essere analizzati separatamente, si è cominciato a riconoscere che ci sono maschilità multiple: una maschilità nera così come una maschilità bianca, una maschilità operaia e una borghese ecc. Non bisognerebbe comunque pensare che ci sia *una* sola maschilità nera o *una* sola maschilità operaia. Secondo Connell si dovrebbero esaminare le relazioni fra le diverse maschilità; riconoscere le multiple maschilità non basta: «There are, after all, gay black men and effeminate factory hands, not to mention middle-class rapists and cross-dressing bourgeois».⁸¹

Inoltre, la maschilità egemone non è un tipo di carattere fisso, sempre e ovunque lo stesso, bensì «the masculinity that occupies the hegemonic position in

⁷⁵ Milestone - Meyer 2012: 20.

⁷⁶ Milestone - Meyer 2012: 20.

⁷⁷ Connell - Messerschmidt 2005: 830.

⁷⁸ Connell - Messerschmidt 2005: 830.

⁷⁹ Connell 1995: 34-37.

⁸⁰ Connell 1995: 76.

⁸¹ Connell 1995: 76.

a given pattern of gender relations, a position always contestable». ⁸² In ogni tempo, una forma di maschilità piuttosto che un'altra è culturalmente esaltata. ⁸³ Inoltre, i detentori più visibili della maschilità egemonica non sono sempre le persone più potenti: possono essere per esempio attori o personaggi fittizi (si pensi per esempio a John Wayne, Bruce Willis o James Bond). ⁸⁴ I possessori individuali di potere istituzionale o di ricchezza possono essere lontani dalla maschilità egemonica nelle loro vite private. ⁸⁵

Ciononostante, l'egemonia si stabilisce solo se c'è una qualche corrispondenza fra l'ideale culturale e il potere istituzionale, collettiva se non individuale. ⁸⁶ Perciò, i posti più alti nel commercio, nell'esercito e nel governo sono (ancora) luoghi degli uomini, ancora scarsamente occupati da donne femministe o da uomini non conformi agli stereotipi. ⁸⁷ È la pretesa all'autorità, più che la violenza diretta, che caratterizza l'egemonia (anche se la violenza spesso sorregge o appoggia l'autorità). ⁸⁸

Connell enfatizza il fatto che la maschilità egemone incarna una strategia 'attualmente accettata'. ⁸⁹ Quando le condizioni per la difesa del patriarcato cambiano, le basi per il dominio di una maschilità particolare si erodono; nuovi gruppi possono contestare soluzioni vecchie e costruire una nuova egemonia. ⁹⁰ Il dominio di qualunque gruppo di uomini può essere contestato dalle donne. ⁹¹ L'egemonia è, dunque, una relazione storica mobile. ⁹²

Come si è già detto in precedenza, gli uomini non sono uguali fra di loro: nel contesto europeo/americano moderno l'uomo eterosessuale è per esempio in una posizione dominante rispetto a quello omosessuale (per non parlare per esempio di uomini transgender). ⁹³ Gli omosessuali sono all'ultimo gradino nella gerarchia di

⁸² Connell 1995: 76.

⁸³ Connell 1995: 77.

⁸⁴ Connell 1995: 77.

⁸⁵ Connell 1995: 77.

⁸⁶ Connell 1995: 77.

⁸⁷ Connell 1995: 77.

⁸⁸ Connell 1995: 77.

⁸⁹ Connell 1995: 77.

⁹⁰ Connell 1995: 77.

⁹¹ Connell 1995: 77.

⁹² Connell 1995: 77.

⁹³ Connell 1995: 78.

genere fra gli uomini; l'omosessualità è «il deposito di tutto ciò che è simbolicamente espulso dalla maschilità egemone».⁹⁴ L'omosessualità, dal punto di vista della maschilità egemone, è spesso associata alla femminilità. Per questo motivo – secondo alcuni teorici *gay* – le aggressioni contro gli omosessuali sono tanto feroci.⁹⁵ La maschilità omosessuale – anche se è quella più cospicua – non è l'unica maschilità subordinata. Alcuni uomini e ragazzi vengono espulsi dalla maschilità egemone perché sono considerati 'femminucce', 'donnette', 'fighette', 'mammoni' ecc. Anche qui si nota la connessione simbolica con la femminilità, ritenuta degradante per un uomo.⁹⁶

In realtà, secondo Connell, pochi uomini raggiungono gli standard per le maschilità normative, e questo vale anche per la maschilità egemone.⁹⁷ Comunque, la maggioranza degli uomini guadagna dall'egemonia perché approfitta del sistema patriarcale, cioè guadagnano dalla subordinazione delle donne.⁹⁸

C'è un altro tipo di relazione degli uomini con la maschilità egemonica, quella di *complicità*. Ciò si riferisce alle maschilità costruite in modo da realizzare il dividendo patriarcale senza i rischi o le tensioni di essere i sostenitori più accaniti del patriarcato (uomini sposati con donne, che hanno figli, che partecipano ad una vita cittadina che spesso richiede compromessi con le donne piuttosto che dominazione o dimostrazione di autorità).⁹⁹

Con *marginalizzazione* Connell si riferisce alle relazioni fra le maschilità nelle classi dominanti e subordinate o i gruppi etnici. Secondo Connell la «marginalizzazione è sempre relativa all'autorizzazione della maschilità egemone del gruppo dominante».¹⁰⁰ Per esempio, negli Stati Uniti alcuni atleti neri possono rappresentare la maschilità egemone.¹⁰¹ Tuttavia ciò non ha l'effetto di ricaduta (*trickle-down*): non comporta autorità sociale agli uomini neri, in generale subordinati rispetto agli uomini bianchi.¹⁰² Connell sottolinea che termini come

⁹⁴ Connell 1995: 78.

⁹⁵ Connell 1995: 78.

⁹⁶ Connell 1995: 79.

⁹⁷ Connell 1995: 79.

⁹⁸ Connell 1995: 79.

⁹⁹ Connell 1995: 79.

¹⁰⁰ Connell 1995: 80–81.

¹⁰¹ Connell 1995: 81.

¹⁰² Connell 1995: 81.

maschilità egemone e maschilità marginalizzate non definiscono tipi di caratteri fissi ma configurazioni di pratiche generate in situazioni particolari in una mutevole struttura di relazioni.¹⁰³

d. *Rappresentazione (representation)*

In questo lavoro si studieranno le rappresentazioni letterarie delle maschilità. Che cosa si intende dunque con *rappresentazione*? Secondo Webb (2009), citato da Milestone e Meyer, rappresentazione «as a process of communication means to depict or describe something or someone».¹⁰⁴ Secondo un'altra definizione la rappresentazione significa «using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people».¹⁰⁵ Il *Shorter Oxford English Dictionary*, citato da Hall (1997), dà due definizioni rilevanti della parola: «1 To represent something is to describe or depict it [...] 2 To represent also means to symbolize, stand for [...]».¹⁰⁶ Il primo significato che il dizionario Zingarelli (2009) dà di *rappresentazione* è «raffigurazione di aspetti della realtà o di concetti mediante immagini grafiche, scultoree e sim.» e, per estensione, «descrizione, narrazione».¹⁰⁷

Secondo Hall nella rappresentazione i membri di una cultura utilizzano il linguaggio (definito in senso lato come qualsiasi sistema che utilizzi segni) per produrre significati.¹⁰⁸ Saremmo noi, secondo l'approccio costruttivista sulla rappresentazione, a produrre i significati, nessuna cosa – oggetto, popolo, evento – avrebbe in sé un significato fisso, finale o vero.¹⁰⁹ I significati dunque varierebbero e cambierebbero di cultura in cultura e di tempo in tempo (relativismo culturale).¹¹⁰

La *rappresentazione* si può definire anche brevemente come presentazione. L'uso del concetto di rappresentazione, piuttosto che *presentazione* o *immagine*,

¹⁰³ Connell 1995: 81.

¹⁰⁴ Milestone - Meyer 2012: 7.

¹⁰⁵ Hall 1997: 15.

¹⁰⁶ Hall 1997: 16.

¹⁰⁷ Zingarelli 2009: 1856.

¹⁰⁸ Hall 1997: 61.

¹⁰⁹ Hall 1997: 61.

¹¹⁰ Hall 1997: 61.

pone l'accento sul fatto che la rappresentazione di qualcosa non solo presenta la realtà o la riflette, ma produce realtà e significati, modi di vedere il mondo.¹¹¹ Le rappresentazioni dunque influenzano tutta la cultura e la società. Sanna Karkulehto, parlando dei *media studies* e delle rappresentazioni mediali, osserva che in questo campo si studia che tipo di significati i media e le loro rappresentazioni producono di questioni, fenomeni, ambienti, persone e posizioni d'identità diverse, che tipo di informazione di essi si produce e che genere di cose essi rappresentano nei media.¹¹² Problemi di ricerca dei *media studies* potrebbero essere per esempio come vengono rappresentate le minoranze sessuali nei media principali e perché o che tipo di immagini di donna i media producono e come questi influenzano la posizione delle donne nella società o come i media influiscono sulle idee generali di classe, posizione sociale, nazionalità e 'noi e 'gli altri'.¹¹³ Douglas Kellner (2000), citato in Karkulehto,¹¹⁴ scrive che

[...] la radio, la televisione, il cinema e gli altri prodotti dell'industria culturale producono modelli di cosa è essere uomo o donna, persona di successo o fallito, forte o debole [...] Gli spettacoli della cultura mediale mostrano chi ha potere e chi non lo ha, chi può usare la forza e la violenza e chi non lo può fare.

Citando Rossi (2003) et al., Karkulehto nota tuttavia che, per quanto concerne le rappresentazioni, c'è anche la possibilità di presentare in un altro modo, andare controcorrente e rifiutare significati simbolici dominanti nella cultura.¹¹⁵ È dunque possibile «rappresentare» anche contro il potere e le ideologie dominanti, decostruendoli, rendendoli visibili e mettendoli in discussione.

III. *Per un'analisi dei personaggi*

In questo capitolo si spiegherà a grandi linee che cosa è l'*Imagologia*, che funzionerà come quadro teorico generale nel presente lavoro, e si illustreranno

¹¹¹ Karkulehto 2011: 37 (citando Herkman (2001) et al).

¹¹² Karkulehto 2011: 37.

¹¹³ Karkulehto 2011: 45.

¹¹⁴ Karkulehto 2011: 45.

¹¹⁵ Karkulehto 2011: 47.

alcuni suoi concetti chiave, *stereotipo* e *rappresentazione*. Benché sia originalmente centrata sull'analisi critica delle rappresentazioni di nazionalità, in questa tesi si applicheranno i concetti di stereotipo e rappresentazione come strumenti metodologici nell'analisi dei personaggi maschili. In più si esporranno i termini classici della narratologia, in particolare quelli relativi alle funzioni dei personaggi, per chiarire meglio le relazioni che intercorrono tra i vari personaggi e il baricentro narrativo delle singole opere.

a. *L'Imagologia*

Anche se con Imagologia (*Imagology*) solitamente si intende «l'analisi critica di stereotipi nazionali in letteratura»,¹¹⁶ il campo si applica in generale alla ricerca che riguarda «our mental images of the Other and of ourselves».¹¹⁷ L'Imagologia riguarda le caratterizzazioni, la loro diffusione e il loro impiego retorico.¹¹⁸ In *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters* si usa il termine *immagine* (*image*) come «the mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race».¹¹⁹ L'*altro*, nel contesto di questo lavoro, potrebbe essere dunque la donna (l'opposto dell'uomo) o il personaggio femminile, e l'«immagine mentale di sé» l'uomo, il personaggio maschile. L'Imagologia ha le sue radici nello studio della letteratura (*Comparative Literature*) ed è là dove è ancora praticata di più, secondo Beller e Leerssen.¹²⁰

L'imagologia letteraria tradizionalmente studia dunque l'origine e la funzione delle caratteristiche di altri paesi e popoli, come vengono espresse a livello testuale, in particolare come vengono presentate nella letteratura.¹²¹ Queste caratterizzazioni vengono chiamate dagli imagologisti *imagined*.¹²² In generale il discorso *imagined* «(a) isola una nazione dal resto dell'umanità come in qualche modo

¹¹⁶ Beller - Leerssen 2007: xiii.

¹¹⁷ Beller - Leerssen 2007: xiii.

¹¹⁸ Beller - Leerssen 2007: xiv.

¹¹⁹ Beller 2007c: 4.

¹²⁰ Beller - Leerssen 2007: xv.

¹²¹ Beller 2007c: 7.

¹²² Beller - Leerssen 2007: xiv.

diversa o 'tipica' e (b) espone o suggerisce una motivazione morale, caratterologica o collettivo-psicologica per date caratteristiche sociali o nazionali».¹²³

L'Imagologia si sviluppa nel periodo dopo la Seconda guerra mondiale da un gruppo di comparatisti (*Comparative Literature*) che – assumendo il discorso come oggetto di attenzione critica – cercò di creare una ‘cassetta degli attrezzi’ concettuale e analitica per facilitare la comprensione della costruzione sociale (in particolare la costruzione dell’identità nazionale).¹²⁴ Una delle loro ‘scoperte’ più importanti fu il fatto che le immagini possono essere occupate o fatte proprie da gruppi diversi.¹²⁵ Dunque, la ‘posizionalità’ (*positionality*) divenne cruciale, concepita come un rapporto binario fra *auto-immagine* (*auto-image*) (immagine di sé) e *etero-immagine* (*hetero-image*), immagine dell’essere altro/alterità.¹²⁶ Da queste premesse i ricercatori avanzarono verso la proiezione retorica delle mentalità particolari di gruppi particolari.¹²⁷ E qui prese forza l’idea degli stereotipi come semplificazioni radicali nell’area delle immagini.¹²⁸ Tipicamente gli stereotipi tendevano a essere più marcati nelle *etero-* piuttosto che nelle *auto-*immagini per il semplice fatto che più distante è qualcosa più facilmente diventa oggetto di eccessiva semplificazione (e di conseguenza, di stereotipizzazione).¹²⁹ Ciononostante, come asserì già nel 1922 Walter Lippmann nel suo studio *Public Opinion*, «stereotypes remain an indispensable short-hand for getting to know (and negotiate) the world»; intuizione che in seguito è stata sviluppata ulteriormente sotto il suo concetto di *imagema* (*image*), «the ‘blueprint’ underlying national stereotypes».¹³⁰

Sebbene secondo A. W. Johnson la *national imagology* sia e sia stata un campo di studio fertile, egli ritiene, insieme ad alcuni altri ricercatori, che l’imagologia non dovrebbe limitarsi a un argomento così specifico. Johnson propone infatti la *Cultural Imagology* come una versione ampliata della disciplina,

¹²³ Beller - Leerssen 2007: xiv.

¹²⁴ Johnson 2008: 10.

¹²⁵ Johnson 2008: 10.

¹²⁶ Johnson 2008: 10.

¹²⁷ Johnson 2008: 10.

¹²⁸ Johnson 2008: 10.

¹²⁹ Johnson 2008: 10.

¹³⁰ Johnson 2008: 10–11.

che servirebbe a «pool the resources of all subject areas concerned with image-studies – the graphic, optical, perceptual (including all the imagery of the senses), mental and verbal».¹³¹ Quest'approccio potrebbe comprendere tre dimensioni interconnesse: sociale, spaziale e temporale.¹³² In termini più generali, secondo Johnson, la dimensione sociale racchiude «the range of interests explored within National Imagology», «although, in terms of *topoi*, there is no particular reason why gender, class, family, religion, or the valencies of other imagined communal bondings should [not] supplement this focus of interest».¹³³

Metodo

Secondo Joep Leerssen l'Imagologia dà continuamente prova del fatto che è la letteratura il luogo ideale dove principalmente e in modo più efficace gli stereotipi nazionali si formulano, si perpetuano e si diffondono.¹³⁴ Leerssen continua osservando che la documentazione letteraria europea (l'opera che si cita tratta immagini nazionali dell'Europa) è anche una prova del fatto che

images *work*, obtain their effectiveness in the cultural and communicative field, primarily because of their intertextual tropicity. They are tropes, commonplaces, obtain familiarity by dint of repetition and mutual resemblance; and in each case this means that whenever we encounter an individual instance of a national characterization, the primary reference is *not* to empirical reality but to an intertext, a sounding board, of other related textual instances.¹³⁵

In terzo luogo, sostiene Leerssen, le fonti letterarie, a seconda di quanto siano state canonizzate, hanno avuto un lungo periodo di diffusione (*currency*) e sono attuali (*topicality*).¹³⁶ In quarto luogo, secondo Leerssen, si può supporre che la letteratura sia un genere in cui facilmente si diffondono gli stereotipi perché opera spesso sulla presupposizione di una «suspension of disbelief» e sull'apprezzamento

¹³¹ Johnson 2008: 11.

¹³² Johnson 2008: 12.

¹³³ Johnson 2008: 12.

¹³⁴ Leerssen 2007: 26.

¹³⁵ Leerssen 2007: 26.

¹³⁶ Leerssen 2007: 26.

(almeno estetico) del pubblico.¹³⁷ Questo giustificerebbe la *raison d'être* dell'imagologia nello studio della letteratura.¹³⁸

Assunzioni metodologiche

Joep Leerssen ha elencato undici assunzioni metodologiche dell'imagologia che riferirò qui:

1. Gli studi sulle immagini, secondo Leerssen, sono una teoria sugli stereotipi culturali o nazionali, non una teoria sull'identità culturale o nazionale.¹³⁹ L'Imagologia, a detta di Leerssen, riguarda il *representamen*, le rappresentazioni come strategie testuali e come discorso. Il quadro di riferimento dell'imagologista sarebbe quello testuale e intertestuale.¹⁴⁰

2. L'Imagologia non è una forma di sociologia; mira a comprendere un discorso di rappresentazione piuttosto che una società:¹⁴¹

While it is obvious that current attributes concerning a given nation are textual tropes rather than sociological or anthropological data, the less obvious implication is equally true: the cultural context in which these images are articulated and from which they originate is that of a discursive praxis, not an underlying collective, let alone a 'national' public opinion.¹⁴²

3. La soggettività delle fonti non deve essere ignorata ma presa in considerazione nell'analisi.¹⁴³ La nazionalità rappresentata (*spected*) è proiettata nel contesto del testo o discorso che si rappresenta (*spectant*).¹⁴⁴ Per questo motivo, la dinamica fra le *etero-immagini* (*hetero-images*), che caratterizzano l'Altro, e le *auto-immagini* (*self-images* o *auto-images*), che caratterizzano la propria identità, è un argomento così importante per gli imagologisti. Sia *spected* che *spectant* si categorizzano normalmente a livello di nazionalità ma si deve fare attenzione a non vedere in questo appellativo una riflessione diretta di collettive del mondo reale.¹⁴⁵

¹³⁷ Leerssen 2007: 26.

¹³⁸ Leerssen 2007: 27.

¹³⁹ Leerssen 2007: 27.

¹⁴⁰ Leerssen 2007: 27.

¹⁴¹ Leerssen 2007: 27.

¹⁴² Leerssen 2007: 27.

¹⁴³ Leerssen 2007: 27.

¹⁴⁴ Leerssen 2007: 27.

¹⁴⁵ Leerssen 2007: 27.

Per esempio, se si studia l'immagine della Spagna nella letteratura francese, il concetto di 'francese' non è meno problematico della categoria 'Spagna'.¹⁴⁶

4. L'Imagologia studia caratterizzazioni e attributi specifici: quelli fuori proposizioni testabili o di dati di fatto («La Francia è una repubblica»)¹⁴⁷ Si chiamano *imaginated* («I francesi sono un popolo che ama la libertà»)¹⁴⁸

5. Il primo compito è stabilire l'intertesto di una data rappresentazione nazionale come tropo: Qual è la tradizione del tropo? Che tradizioni di apprezzamento o deprezzamento ha, e come queste si relazionano a livello storico? Fino a quale punto quella tradizione di fondo è, passivamente o attivamente, echeggiata o rinforzata, variata, negata, derisa o ignorata dall'esempio in questione?¹⁴⁹

6. Il tropo deve anche essere contestualizzato con il testo dove appare: Che tipo di testo è? Che convenzioni di genere vi operano (narrative, descrittive, umoristiche, propagandistiche, poetiche)? Qual è lo status e la funzione del tropo in quel quadro? Che licenze (narrative, ironiche) devono essere concesse per l'uso poetico di una data caratteristica nazionale?¹⁵⁰

7. È necessaria anche la contestualizzazione storica: i testi letterari non possono essere interpretati in un universo estetico senza tempo.¹⁵¹

8. In tempi recenti, secondo Leerksen, è emersa anche una prospettiva pragmatica-funzionalista: Qual è il pubblico di riferimento? Come l'uso dei tropi nazionali è adattato a questo pubblico? Ci sono tracce della ricezione del testo e del suo impatto?¹⁵²

9. Oltre alle prospettive elencate in precedenza, ce ne sono altre che si basano su quelle menzionate sopra.¹⁵³ Nella storia dei cliché nazionali, possono essere individuate certe costanti e variabili che a volte possono oscillare tra l'estremo

¹⁴⁶ Leerksen 2007: 27.

¹⁴⁷ Leerksen 2007: 27.

¹⁴⁸ Leerksen 2007: 27–28.

¹⁴⁹ Leerksen 2007: 28.

¹⁵⁰ Leerksen 2007: 28.

¹⁵¹ Leerksen 2007: 28.

¹⁵² Leerksen 2007: 28.

¹⁵³ Leerksen 2007: 28.

apprezzamento e deprezzamento (da una parte i poeti-filosofi tedeschi e dall'altra la Germania dei tiranni-tecnocrati).¹⁵⁴

10. Immagini di sé: il fenomeno di *Othering* e il mantenimento dell'individualità attraverso la rievocazione storica e la memoria culturale (canone letterario come serbatoio di memoria storica).¹⁵⁵

11. Lo studio delle immagini nazionali è in sé un'impresa comparativa: tratta le relazioni transnazionali piuttosto che identità nazionali.¹⁵⁶ In questo modo la caratterizzazione nazionale spicca più chiaramente se la si studia a livello sovranazionale come fenomeno multinazionale.¹⁵⁷ Certe opposizioni morali e caratterologiche *imagined* sono vaghe a livello nazionale e possono essere individuate meglio in base a opposizioni binarie: in molti casi diversi: nordico-cerebrale vs. meridionale-sensuale, periferico-senza tempo vs. centrale-moderno, occidentale-individualistico-attivo vs. orientale-collettivo-passivo ecc.¹⁵⁸

Rappresentazione

Il concetto di *rappresentazione* è fondamentale anche per l'Imagologia. Come categoria di analisi culturale significa i modi in cui i testi (e altri media) forniscono immagini del mondo.¹⁵⁹ È collegata al concetto di *discorso* ma la sua differenza sta nel fatto che enfatizza la relazione fra il testo (come discorso) e la realtà o l'esperienza di cui il testo vuole offrire un'immagine.¹⁶⁰ È collegata anche al concetto di *mimesi*, ma mentre la mimesi dà risalto alla somiglianza fra l'immagine proiettata dal testo e il mondo che mira a rappresentare (l'autore X scrive in modo 'naturale' e 'realistico'? Rispecchia nel modo più vivido possibile la realtà, che si presuppone pre-esistere al testo?), la rappresentazione enfatizza il fatto che tutte le immagini del mondo sono solo quello: immagini, e non il mondo in sé.¹⁶¹ Non

¹⁵⁴ Leerssen 2007: 28–29.

¹⁵⁵ Leerssen 2007: 29.

¹⁵⁶ Leerssen 2007: 29.

¹⁵⁷ Leerssen 2007: 29.

¹⁵⁸ Leerssen 2007: 29.

¹⁵⁹ Rigney 2007: 415.

¹⁶⁰ Rigney 2007: 415.

¹⁶¹ Rigney 2007: 415.

rispecchiano tanto un mondo già pre-esistente quanto costruiscono e dirigono la percezione del mondo con l'aiuto del linguaggio; in un certo senso creano il mondo, «as an object of knowledge and as a source of meaning».¹⁶²

Quest'approccio costruttivista nell'attuale concetto di rappresentazione emerge negli anni '70 con l'ascesa della semiotica.¹⁶³ Il linguaggio non veniva visto né come specchio del mondo né come finestra trasparente attraverso la quale noi lo guarderemmo: lo si concepiva come sistema che produce significato.¹⁶⁴

L'idea che rappresentazione e interpretazione siano inseparabili si è dimostrata utile come punto iniziale per l'analisi critica di scritti e immagini che dichiarano di descrivere oggettivamente eventi o situazioni particolari – biografie, opere storiografiche, studi etnografici, documentari, fotografie ecc.¹⁶⁵ Ciò portò negli anni '80 e '90 a diversi studi su come il discorso guida la selezione, organizzazione e articolazione testuale dell'informazione in questi generi non-fiction (p. es. scrittura storica).¹⁶⁶ Gli studiosi posero attenzione non solo sulla rappresentazione discorsiva in sé ma anche e soprattutto sulla descrizione dei gruppi e degli individui considerati tipici ('rappresentativi') di questi gruppi.¹⁶⁷ Scrive Ann Rigney:

Writers choose certain individuals or groups to represent their nation or people as a whole, and the way they portray those individuals is a way of implicitly or explicitly projecting certain characteristics onto the group as a whole. In this way, 'representing the group' through language is not a only a (more or less) accurate reflection of existing states of affairs, but also a way of calling that group's identity into being.¹⁶⁸

In tempi recenti l'enfasi sulla natura della rappresentazione si è spostata dall'approccio costruttivista e discorsivo al post-strutturalismo che mette in rilievo il modo in cui l'esperienza continuamente evade le forme discorsive che cercano di strutturarla; la forza della rappresentazione è limitata dall'esperienza.¹⁶⁹

Ultimamente il concetto di rappresentazione è stato associato alla

¹⁶² Rigney 2007: 415.

¹⁶³ Rigney 2007: 415.

¹⁶⁴ Rigney 2007: 415.

¹⁶⁵ Rigney 2007: 416.

¹⁶⁶ Rigney 2007: 416.

¹⁶⁷ Rigney 2007: 416.

¹⁶⁸ Rigney 2007: 416.

¹⁶⁹ Rigney 2007: 416.

perceived tension between signification (the power of discourse to structure events) and reality (perceived in negative terms as a force that undermines and challenges discursive structures, and that escapes rather than 'submits' to representation).¹⁷⁰

La nuova enfasi posta sui «limiti della rappresentazione» sottolinea l'importanza di guardare i testi, non solo come prodotti coerenti di «pratiche di significazione» ma anche come luoghi dove possono apparire elementi dissonanti.¹⁷¹ Infine Ann Rigney osserva che, guardando i discorsi sulle identità nazionali o etniche, «it becomes interesting to look at the strategies deployed to dismiss information and at details that could cloud the picture or obfuscate sharply drawn binary oppositions, as it is to look at the coherent patterns that are being highlighted».¹⁷²

Stereotipo

Literary texts [...] reduce the complex of various characteristics of an individual to a small number of noteworthy, salient aspects and characteristics. With collectives, which we subsume into one concept as groups, peoples or races, these emerge in the formulaic form of stereotypes.¹⁷³

Secondo la citazione appena prodotta di Manfred Beller uno stereotipo (in letteratura) sarebbe dunque una riduzione nella complessità, una semplificazione. Walter Lippmann, nel suo *Public Opinion* (1922) già citato in precedenza, usa il termine *stereotipo* per riferirsi a fisse «'pictures in our heads'». ¹⁷⁴ Secondo Beller per tutta la storia ci sarebbe stata una tendenza a fissare una propria idea su stranieri o nazioni estere con un numero limitato di caratteristiche salienti, mentre per se stessi o per la propria nazione si sarebbero preservati i tratti contrari (generalmente positivi).¹⁷⁵ I primi si chiamano in psicologia sociale 'eterostereotipi'

¹⁷⁰ Rigney 2007: 417.

¹⁷¹ Rigney 2007: 417.

¹⁷² Rigney 2007: 417.

¹⁷³ Beller 2007c: 7.

¹⁷⁴ Beller 2007d: 429.

¹⁷⁵ Beller 2007d: 429.

(*heterostereotypes*), immagini standardizzate degli altri, e gli ultimi ‘autostereotipi’ (*autostereotypes*), immagini standardizzate di sé.¹⁷⁶

Un'altra definizione di stereotipo distingue diversi aspetti: quello del pregiudizio, affettivo (emozionale) e cognitivo:

A stereotype is a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members. Once formed, stereotypes are resistant to change on the basis of new information [...].¹⁷⁷

Secondo Beller, che cita Pätzold e Marhoff (1998), il termine ‘stereotipo’ sarebbe stato spesso usato, in letteratura, per una rappresentazione pittorale o verbale di pregiudizio.¹⁷⁸

Beller, citando Gerndt (1988), afferma che sostanzialmente gli stereotipi sono «fictions», ma che la ricerca culturale ha scoperto che mentre distorcono la realtà, creano anche delle realtà problematiche proprie.¹⁷⁹ Bausinger (1983), citato in Beller, ha tracciato un modello tridimensionale di interdipendenza fra stereotipo e realtà:

(1) the amount of truth, such as it is (stereotypes usually, though not always, contain over-generalized factual traits); (2) the function of orientation (stereotypes schematize diffuse stimuli and reduce complexity); (3) the effect of reality production (stereotypes offer possible identification patterns which can lead to new real-world relations).¹⁸⁰

Come risultato della loro concentrazione su informazioni unilaterali, gli stereotipi «provide formulaic communication aids», ma ottengono l'effetto maggiore nel propagare figure di odio transnazionali.¹⁸¹

Beller sostiene che anche se i pregiudizi e gli stereotipi sono «fundamental human patterns that cannot be easily removed by ideological criticism», possono essere decodificati e compresi con i metodi dell'antropologia, dell'etologia e dell'analisi del discorso retorico.¹⁸²

¹⁷⁶ Beller 2007d: 429.

¹⁷⁷ Beller 2007d: 429.

¹⁷⁸ Beller 2007d: 429.

¹⁷⁹ Beller 2007d: 430.

¹⁸⁰ Beller 2007d: 430.

¹⁸¹ Beller 2007d: 430.

¹⁸² Beller 2007d: 430.

Per evitare ambiguità con i termini correlati (cliché, pregiudizio), Beller suggerisce, sulla scia di Mütter (2002), di usare una successione strutturale dei termini: una serie di cliché formerebbe uno stereotipo, una serie di stereotipi creerebbe un pregiudizio, e una serie di pregiudizi costituirebbe un'immagine (di nemici o amici). Ciò, secondo Beller, non aggiunge necessariamente ulteriore chiarezza alla definizione ma potrebbe essere utile nella «didactic communication of imagological findings».¹⁸³

Le defizioni di questi concetti dunque varia di disciplina in disciplina.¹⁸⁴ Ma negli studi letterari, secondo Beller, si deve avere una definizione chiara, in quanto sarebbe applicata «to a specific corpus limited in space and time».¹⁸⁵ Karolak, citato da Beller, ha usato la definizione di Quasthoff, ispirata dal formalismo, secondo cui lo stereotipo sarebbe «the verbal expression of an opinion concerning social groups or concerning individuals as representatives of such groups».¹⁸⁶ Richiederebbe la forma linguistica (frase) e la forma logica (giudizio), che attribuisce certe proprietà a una categoria di persone, in termini generalizzanti e semplificanti, con una tendenza di valorizzare a livello emotivo (Quasthoff 1973).¹⁸⁷

O'Sullivan, citato da Beller, che ha studiato le funzioni degli stereotipi nazionali nella letteratura per bambini, sostiene che nella «intra-textual sphere» la funzione dello stereotipo è collegata al suo impiego e al suo effetto estetico e retorico e ci si deve chiedere «whether an author goes along with them to fulfill expectations, whether he contradicts them or plays with them [...]».¹⁸⁸ Come scrive Beller, l'ultima opzione (l'impiego ludico degli stereotipi) implica che analisi letterarie e artistiche degli stereotipi debbano fare i conti anche con un elemento di creatività. Eschenbach,¹⁸⁹ citato da Beller, nel suo studio su norvegesi nei media tedeschi (2000), dimostra come gli stereotipi vengano usati per dare una struttura ai testi, semplificare informazioni e manipolare opinioni; gli stereotipi, associati

¹⁸³ Beller 2007d: 431.

¹⁸⁴ Beller 2007d: 431.

¹⁸⁵ Beller 2007d: 431.

¹⁸⁶ Beller 2007d: 431.

¹⁸⁷ Beller 2007d: 431-432.

¹⁸⁸ Beller 2007d: 432.

¹⁸⁹ Per errore Beller cita Jutta Eschenbach come Eschenburg.

all'ironia e alla caricatura umoristica, possono essere usati anche per liberare o provocare, piuttosto che limitare, le reazioni dei lettori.¹⁹⁰

Beller aggiunge che gli stereotipi possono funzionare anche da 'lente' attraverso cui esaminare altri argomenti.¹⁹¹ Così, *The image of man* (1986) di George Mosse studia lo sviluppo di uno stereotipo delle maschilità nell'Europa del XIX e XX secolo.¹⁹²

Beller nota che il numero delle definizioni di 'stereotipo' è tanto grande quanto le discipline che lo trattano.¹⁹³ Ugualmente diverso è, secondo Beller, il dibattito sulla sua utilità metodologica.¹⁹⁴ Soprattutto i linguisti hanno messo in discussione la sua validità concettuale come «type of information structure»: siccome la specificità dello stereotipo «must rest on a social rather than on a linguistic foundation» lo 'stereotipo' sarebbe materia per i sociologi, e non per i linguisti.¹⁹⁵

Florack (2001), citato da Beller, ha osservato che c'è una quantità di stereotipi transnazionali, oltre alle «national-cultural differentiations».¹⁹⁶ Sarebbe dunque un errore se l'Imagologia, che «aims to subvert the concept of 'national characters'», mantenesse il concetto di nazione come entità distinta.¹⁹⁷ Criticare i luoghi comuni e le «fictions of stereotyping» solleva questioni fondamentali per quanto riguarda i metodi e gli scopi della ricerca imagologica.¹⁹⁸ Per contro Fink (2003), citato da Beller, si è chiesto se non si potrebbe invece sviluppare un apparato analitico tecnico e neutrale.¹⁹⁹ Beller conclude comunque che come sono scontate le relazioni internazionali, cui pertiene anche un discorso su pregiudizi e stereotipi, così come è una cosa scontata la rappresentazione artistica di temi e figure nazionali.²⁰⁰

¹⁹⁰ Beller 2007d: 432.

¹⁹¹ Beller 2007d: 432.

¹⁹² Beller 2007d: 432.

¹⁹³ Beller 2007d: 432.

¹⁹⁴ Beller 2007d: 432.

¹⁹⁵ Beller 2007d: 432.

¹⁹⁶ Beller 2007d: 433.

¹⁹⁷ Beller 2007d: 433.

¹⁹⁸ Beller 2007d: 433.

¹⁹⁹ Beller 2007d: 433.

²⁰⁰ Beller 2007d: 433.

b. *Un approccio narratologico*

Secondo il *Dictionary of Narratology* di Gerald Prince il personaggio è «an existent endowed with anthropomorphic traits and engaged in anthropomorphic actions».²⁰¹ Come è noto, il personaggio principale di un racconto si chiama *protagonista* e a lui può opporsi un *antagonista*. Secondo Giuseppe Zaccaria e Cristina Benussi «il personaggio non può essere analizzato di per sé, ma deve essere inserito in un *sistema di personaggi*, in cui ogni elemento risulta funzionale al tutto».²⁰²

La caratterizzazione (*characterization*) è «the set of techniques resulting in the constitution of character».²⁰³ Secondo Suzanne Keen la caratterizzazione può essere effettuata in modo diretto (dichiarazioni del narratore o di un altro personaggio sul personaggio), o indirettamente (azioni o discorsi ecc. del personaggio in base alle quali il lettore deduce il suo ‘carattere’).²⁰⁴ Chatman (1978), citato da Keen, suggerisce che «the repetition of particular actions constitute the ‘habits’ belonging to characters, about which readers make the assumptions that can then be called traits [...]. A trait may be part of a label given to a character in response to ‘habits’».²⁰⁵

Anche se ci sono sia descrizioni solo ‘interiori’ (pensieri, sentimenti, memorie dei personaggi) che solo ‘esteriori’ (aspetto fisico dei personaggi), la maggior parte dei personaggi vengono presentati con informazioni sul loro aspetto, sesso, età, circostanze sociali e stati d’animo.²⁰⁶ Secondo Keen la caratteristica forse più importante della maggioranza dei personaggi è il nome, e l’evitare il nome può in sé essere significativo.²⁰⁷ Questo succede per esempio in *Una donna* di Sibilla Aleramo: il narratore, l’io parlante, non fornisce i nomi dei personaggi principali. Keen aggiunge che spesso i nomi sono combinazioni di effetti realistici e simbolici

²⁰¹ Prince 1987: 12.

²⁰² Zaccaria - Benussi 2002: 146.

²⁰³ Prince 1987: 13.

²⁰⁴ Keen 2003: 64.

²⁰⁵ Keen 2003: 64.

²⁰⁶ Keen 2003: 65.

²⁰⁷ Keen 2003: 65.

«through generic resonances».²⁰⁸ E secondo Keen, comunque, nella prosa realistica «with a sociological edge» i nomi possono anche riflettere l'etnicità o altri aspetti dell'identità.²⁰⁹ Sempre restando entro il corpus del presente lavoro, in *Una Storia* di Elsa Morante, per esempio, il nome di un personaggio, Davide Segre, è significativo in quanto rivela la sua etnicità ebrea (e forse ha qualche affinità anche con il re Davide del Vecchio Testamento), e il suo vero nome viene rivelato al lettore solo a un certo punto; prima il personaggio si presenta con il nome di «Carlo Vivaldi».

Come si è già detto, alcuni personaggi si presentano con descrizioni dettagliate (sesso, razza, aspetto, abbigliamento, posizione sociale, esperienze passate).²¹⁰ Questa strategia viene chiamata da Keen *block characterization*, e può essere evitata con riferimenti indiretti o brevi all'aspetto fisico e all'identità sociale del personaggio.²¹¹ Ciò che rivela di più dei personaggi sono, secondo Keen, le loro azioni, discorsi e pensieri (se vengono presentati).²¹²

Anche il concetto di *tipo* (il cattivo, l'ipocrita, la «donna fatale» ecc.) può essere utile nella comprensione dei personaggi fittizi.²¹³ I personaggi di secondo piano vengono spesso tipizzati e anche personaggi di maggior rilievo possono 'iniziare' come tipi convenzionali.²¹⁴

E. M. Forster, in *Aspects of the Novel* (1927), introduce i concetti di personaggi *piatti e tondi*.²¹⁵ Entrambi possono 'cominciare' come tipi ma il personaggio piatto non cambia, non possiede una grande varietà di tratti ed è prevedibile.²¹⁶ Comunque, la piattezza è una caratteristica opportuna in un personaggio minore; in questo modo si individuano e si ricordano facilmente.²¹⁷ I personaggi tondi sono invece imprevedibili, complessi e hanno una profondità psicologica.²¹⁸ Tutti i personaggi in testi che hanno più di un personaggio si strutturano in parte attraverso

²⁰⁸ Keen 2003: 65.

²⁰⁹ Keen 2003: 65.

²¹⁰ Keen 2003: 65–66.

²¹¹ Keen 2003: 66.

²¹² Keen 2003: 66.

²¹³ Keen 2003: 66.

²¹⁴ Keen 2003: 66.

²¹⁵ Keen 2003: 67.

²¹⁶ Keen 2003: 67.

²¹⁷ Keen 2003: 67.

²¹⁸ Keen 2003: 67.

le loro interazioni con gli altri personaggi, e così i personaggi piatti possono avere un ruolo importante nel “rendere tondo” uno o più personaggi centrali.²¹⁹

La critica strutturalista ha inteso il personaggio come una funzione.²²⁰ Questo approccio enfatizza le funzioni dei personaggi rispetto alla loro integrità come persone fittizie.²²¹ Secondo Keen quest’approccio è uno strumento utile per capire perché un personaggio si comporta in un dato modo, svolgendo la sua funzione narrativa in un modo prevedibile.²²² Il folclorista russo Vladimir Propp, studiando le fiabe (russe), ne ricavò 31 «funzioni narrative» che appaiono sempre in un ordine fisso.²²³ Vide la fiaba come sistema normativo simile al linguaggio con certe regole di base.²²⁴ Le funzioni vengono svolte da sette *dramatis personae* (il Cattivo, il Donatore, l’Aiutante, la Principessa e suo padre, il Mittente, l’Eroe e il falso Eroe).²²⁵ Propp propose anche quattro tesi: 1. le funzioni sono stabili, elementi costanti indifferentemente da chi le svolge; 2. il numero delle funzioni possibili è 31; 3. la sequenza delle funzioni è sempre identica, anche se nessuna fiaba possiede tutte le funzioni; 4. tutte le fiabe sono di un unico tipo strutturale.²²⁶ Sebbene lo studio di Propp non possa essere applicato a tutti i racconti, visto che egli analizzò solo le fiabe russe, il suo «functional account is often considered to mark the birth of modern narratology and the structural analysis of narrative and it has constituted a starting point for many influential models of narrative structure».²²⁷

A. J. Greimas revisionò il modello di Propp riducendo il numero dei ruoli a sei e in questo schema essi possono essere svolti da uno o più personaggi (o concetti, ambienti, oggetti).²²⁸ Li chiamò *attanti* (*actants*), e sarebbero: soggetto, oggetto, mittente, aiutante, destinatario e oppositore.²²⁹ Ecco *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen schematizzato secondo il modello di Greimas:

²¹⁹ Keen 2003: 67.

²²⁰ Zaccaria - Benussi 2002: 146.

²²¹ Keen 2003: 67.

²²² Keen 2003: 67.

²²³ Keen 2003: 67.

²²⁴ Zaccaria - Benussi 2002: 63.

²²⁵ Keen 2003: 84.

²²⁶ Keen 2003: 84.

²²⁷ Prince 1987: 37–38.

²²⁸ Keen 2003: 68, 84.

²²⁹ Keen 2003: 68.

Sender → Mr Bennett the entailed estate conventions of marriage plot	Object → love match	Receiver Darcy Elizabeth
Helper → Darcy Mr Collins Jane's cold	Subject → Elizabeth	Opposer Wickham Mrs Bennett

Fig. 1. *Orgoglio e pregiudizio* schematizzato secondo il modello di Greimas (Keen 2003: 85)

Secondo Keen lo schema degli attanti può avverarsi diversamente, a seconda di come la coppia centrale (soggetto e oggetto) si definiscono, e la collocazione di ciascun attante può in sé creare discussioni sull'interpretazione del romanzo.²³⁰

James Phelan ha invece proposto un modello retorico della narrazione, tre categorie per la comprensione del personaggio: il *sintetico* (*synthetic*) (personaggi artificiali); il *mimetico* (*mimetic*) (personaggi più somiglianti a persone reali); il *tematico* (*thematic*) (personaggi che adempiono ruoli sociali o rappresentano idee).²³¹ Alcuni personaggi potrebbero cadere in tutte le tre categorie.²³²

Infine, Baruch Hochmann ha creato una «serie di appaiamenti» (*set of pairings*) per la descrizione dei personaggi.²³³ Ogni appaiamento rappresenterebbe l'estremità di uno spettro: stilizzazione e naturalismo; coerenza e incoerenza; integrità e frammentarietà; letterarietà e simbolismo; complessità e semplicità; trasparenza e opacità; dinamismo e staticità (cfr. i termini tradizionali del personaggio dinamico e statico); e chiusura e apertura (*closure and openness*).²³⁴ Alcuni personaggi potrebbero presentare aspetti di entrambi i poli in momenti diversi della narrazione.²³⁵

²³⁰ Keen 2003: 85.

²³¹ Keen 2003: 68.

²³² Keen 2003: 68.

²³³ Keen 2003: 68.

²³⁴ Keen 2003: 68.

²³⁵ Keen 2003: 69.

Trasformazioni sociali in Italia dalla pubblicazione di Una donna (1907) a quella di Acciaio (2010)

Il periodo di tempo che separa i tre romanzi del corpus (*Una donna*, *La Storia*, *Acciaio*), 1907–2010, è marcato da notevoli trasformazioni sociali in Italia, che comportano anche una ridistribuzione dei ruoli delle donne e degli uomini. Le donne italiane sono diventate cittadine, e, almeno davanti alla legge, sono pari agli uomini. Anche il ruolo o i ruoli degli uomini sono diventati più variegati e forme diverse di maschilità (gay, *metrosexual*, ecc.) sono oggi più accettate di anni fa. L'Italia ha avuto anche una deputata transgender, Vladimir Luxuria, dal 2006 al 2008.

Secondo il Codice di Famiglia del 1865, «che non fu rivisto seriamente fino al 1975»,²³⁶ il marito era il capo della famiglia con «pieni diritti sulla moglie e sui figli [...]».²³⁷ Le donne non potevano esercitare la tutela né su figli legittimi né su quegli illegittimi.²³⁸ Per quanto riguarda l'adulterio, la moglie poteva ottenere il divorzio soltanto se il marito portava l'amante ad abitare sotto il tetto coniugale, mentre il marito poteva divorziare se la moglie commetteva adulterio.²³⁹ Per un «delitto d'onore» l'uomo veniva incarcerato per un massimo di tre anni, secondo un codice criminale che rimase in vigore fino al 1981.²⁴⁰

Fino a poco più di un secolo fa, secondo lo stesso Codice Civile, le donne non potevano votare, non potevano gestire i soldi guadagnati con il proprio lavoro e non potevano promuovere un'azione legale.²⁴¹ Nel 1919, comunque, con nella legge che riguardò la capacità legale delle donne vennero aboliti diversi articoli relativi all'«autorità maritale»²⁴² e alle donne venne permesso di esercitare tutte le professioni²⁴³, salvo, secondo Jonathan Dunnage, quella di magistrato (in Italia la

²³⁶ Dunnage 2002: 32.

²³⁷ Dunnage 2002: 30.

²³⁸ Dunnage 2002: 32.

²³⁹ Dunnage 2002: 32.

²⁴⁰ Dunnage 2002: 32.

²⁴¹ Zincone 1993.

²⁴² Secondo l'«autorità maritale» le donne sposate non potevano, per esempio, vendere o donare beni immobili né stare in giudizio relativamente a tali atti (Pozzo 2013: 592).

²⁴³ Pozzo 2013: 596.

professione di giudice venne aperta alle donne solo nel 1963²⁴⁴), la carriera militare e l'esercizio del potere politico ed esecutivo nel governo.²⁴⁵ Durante il periodo fascista il regime aspirava a relegare le donne nella sfera domestica così da favorire l'occupazione lavorativa maschile e salvaguardare i requisiti demografici dello stato.²⁴⁶ In ogni caso, le iscrizioni delle donne all'istruzione secondaria e il numero delle donne nelle università aumentarono.²⁴⁷ Ciò, tuttavia, non significò migliori opportunità di lavoro per le donne, perché dal 1923 l'accesso a molte professioni fu ulteriormente limitato, e le donne non poterono più essere direttori di scuole medie.²⁴⁸

Il nuovo codice civile del 1942 ribadì la disuguaglianza femminile.²⁴⁹

Secondo Jonathan Dunnage

I codici fascisti civili e penali rimasero in vigore e così indebolirono l'efficacia dell'Articolo 3 della costituzione che dichiarava che tutti i cittadini sono uguali davanti alla legge.²⁵⁰

Nel 1946 l'Italia divenne una repubblica; l'anno prima, alle donne venne concesso il diritto di votare.²⁵¹ Nel 1948 venne eletto il primo parlamento repubblicano con quarantacinque donne alla Camera dei Deputati (7,1 % dei membri della Camera) mentre solo quattro vennero elette al Senato della Repubblica (1,2% dei membri del Senato).²⁵² La nuova costituzione repubblicana rimodellò i rapporti fra donne e uomini con il principio di parità in diversi contesti; l'articolo 3 della Costituzione Italiana stabilisce un generale principio di uguaglianza.²⁵³ «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali».²⁵⁴

²⁴⁴ Zincone 1993.

²⁴⁵ Dunnage 2002: 55.

²⁴⁶ Dunnage 2002: 83.

²⁴⁷ Dunnage 2002: 83

²⁴⁸ Dunnage 2002: 83

²⁴⁹ Dunnage 2002: 242.

²⁵⁰ Dunnage 2002: 143.

²⁵¹ Dunnage 2002: 242.

²⁵² Pozzo 2013: 604.

²⁵³ Pozzo 2013: 605.

²⁵⁴ Art. 3 Costituzione.

Comunque, secondo Barbara Pozzo «it would take more than thirty years to see the principle of equality have any impact on family law and social life».²⁵⁵ Infatti, la legge sul divorzio venne introdotta solo nel 1971,²⁵⁶ una riforma sulla legge familiare fu realizzata nel 1975²⁵⁷ – abolì per esempio ogni traccia dell'autorità maritale – e nel 1978 fu legalizzato l'aborto, fatto che fu salutato dai movimenti femministi come un momento fondamentale per l'emancipazione femminile.²⁵⁸

²⁵⁵ Pozzo 2013: 605.

²⁵⁶ Pozzo 2013: 611.

²⁵⁷ Pozzo 2013: 611.

²⁵⁸ Pozzo 2013: 614.

Maschilità italiana

La maschilità italiana secondo gli italiani

Il concetto di ‘maschilità italiana’, in sé una questione problematica (è possibile parlare di una maschilità italiana? Non si dovrebbe, come minimo, parlare di maschilità italiane?), si è evoluto radicalmente a partire dal XIX secolo.²⁵⁹ Secondo Barbara Pozzo è importante ricordare, quando si parla della cosiddetta maschilità *italiana*, che l’Italia si unificò solo nel 1861.²⁶⁰

Nella seconda metà dell’Ottocento l’uomo ideale (italiano) rappresentava colui che combatte contro il nemico, che lotta per l’indipendenza dallo ‘straniero’ (gli Asburgo nell’Italia settentrionale) e per l’unificazione del paese, per la *patria*.²⁶¹ Giuseppe Garibaldi rappresentava lo stereotipo del ‘patriota’, composto di qualità nobili, spirito di sacrificio, forza morale, capacità di combattere per gli ideali comuni.²⁶² Nel periodo dopo l’unificazione, con il Codice Civile del 1865, si stabilì un modello di famiglia patriarcale in cui il padre e il marito, *pater familias*, aveva poteri quasi illimitati sugli altri membri della famiglia (*patria potestas*).²⁶³

Un altro tipo di maschilità fra Otto e Novecento presenta invece la figura di Gabriele D’Annunzio, esponente del cosiddetto decadentismo italiano. Secondo Barbara Spackman D’Annunzio contribuì a ciò che divenne poi la «retorica fascista della virilità».²⁶⁴ Alessia Weisburg, che ha studiato la rivisitazione fatta dal poeta della figura di Ulisse in *Maia* (1903), afferma che D’Annunzio celebra come qualità virili la potenza, la capacità retorica in grado di persuadere, il disprezzo per la mediocrità e la normalità – qualità necessarie a una specie di “superuomo”²⁶⁵ al di sopra del bene e del male di cui il poeta stesso, secondo Weisburg, «amava considerarsi cantore e simbolo».²⁶⁶ Marco Pustianaz e Luisa Villa menzionano

²⁵⁹ Pozzo 2013: 585.

²⁶⁰ Pozzo 2013: 586.

²⁶¹ Pozzo 2013: 587.

²⁶² Pozzo 2013: 588.

²⁶³ Pozzo 2013: 592.

²⁶⁴ Spackman 1996: 16.

²⁶⁵ Weisburg 2007: 174.

²⁶⁶ Weisburg 2007: 173.

comunque il concetto di maschilità «dissidente» che sarebbe stata spesso invocata in relazione agli studi sugli autori e le opere del canone “decadente”.²⁶⁷ Gabriele Borghini²⁶⁸, analizzando alcune fotografie di D’Annunzio di Nunes Vais, nota che le pose del poeta rifletterebero il suo languore di umanista intellettuale, appassionato lettore, una sorta di «dandismo sontuario»; parla inoltre di una «morbidezza maschile» propria di D’Annunzio.²⁶⁹ Domenico Secondulfo, parlando della figura del «dandy», lo descrive come un intellettuale «in qualche modo intimista», narcisista, sradicato e ripiegato su se stesso, rispetto al tipo di intellettuale del periodo ‘precedente’, progressista e positivista.²⁷⁰ Lo caratterizzano dunque un estetismo portato all’estremo, isolamento sociale, incapacità di lettura politica,²⁷¹ riprovazione delle autorità morali, borghesi o religiose che siano, e una sorta di effeminatezza o leziosità.²⁷² Secondulfo continua affermando che

l’androginia del dandy era un tratto importante sia del suo fascino sia della sua strategia di differenziazione, portandolo, attraverso questo stile al di fuori dell’usuale dialettica maschile-femminile, a riaffermare anche in questo senso, la sua sostanziale estraneità (in senso di superiorità) al resto dei suoi simili.²⁷³

Il fascismo presentò una versione idealizzata della maschilità con uno scopo specifico: modellare un ‘nuovo’ cittadino italiano in una ‘nuova’ Italia. Una delle caratteristiche eminenti del fascismo fu il suo anti-modernismo, connesso ad una rappresentazione normativa di maschilità e femminilità.²⁷⁴ Comunque, anche se la società urbana moderna fu descritta come una società femminilizzata (una delle cause del «declino della virilità»), celebrando la bellezza della campagna, il fascismo abbracciò gli ideali del Futurismo che proclamava la magnificenza della velocità, degli automobili, della ‘modernità’.²⁷⁵ Nonostante l’illogicità interna del discorso fascista, la figura di Mussolini modellò un nuovo stereotipo di virilità

²⁶⁷ Pustianaz - Villa 2004.

²⁶⁸ Direttore del Museo/Archivio di Fotografia storica dell’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

²⁶⁹ Borghini 1999.

²⁷⁰ Secondulfo 2006: 65.

²⁷¹ Secondulfo 2006: 65.

²⁷² Secondulfo 2006: 66.

²⁷³ Secondulfo 2006: 67.

²⁷⁴ Pozzo 2013: 598.

²⁷⁵ Pozzo 2013: 598–599.

italiana.²⁷⁶ Il 'nuovo uomo italiano' enfatizzò l'importanza dell'esercizio fisico, lo sport essendo un antidoto contro la «pigrizia» della borghesia urbana.²⁷⁷ Uomini forti, atletici erano importanti sia per il Futurismo («guerra sola igiene nel mondo») che per la politica imperialistica di Mussolini.²⁷⁸ Secondo *Maschilità* (1915) di Giovanni Papini l'uomo nuovo doveva essere brutale e barbarico e abbandonare il suo 'romanticismo'.²⁷⁹ Filippo Marinetti appoggiò la predominanza dell'esercizio fisico sullo studio e un certo modello di virilità²⁸⁰ secondo il quale, per esempio, «I bambini maschi devono [...] svilupparsi lontano dalle bambine perchè i loro primi giuochi sieno nettamente maschili, cioè privi d'ogni morbosità affettiva, d'ogni delicatezza donnesca, vivaci, battaglieri, muscolari, e violentemente dinamici».²⁸¹

Dopo la sconfitta nella guerra e la caduta del mito del superuomo fascista il concetto di maschilità italiana affrontò una crisi profonda.²⁸² I cambiamenti che succedettero al 'boom' economico italiano con un'urbanizzazione forte, le migrazioni di massa dal Sud povero al Nord ricco, la marginalizzazione della cultura contadina, causarono inevitabilmente in parte l'abbandono dei valori tradizionali condivisi.²⁸³ Secondo Sandro Bellassai anche i movimenti neofemministi e le nuove logiche di consumo portarono ad un certo pluralismo della mascolinità.²⁸⁴

Secondo Pozzo è solo molto recentemente che ci si è cominciati a chiedere che cosa sarebbe la maschilità nella società italiana contemporanea.²⁸⁵ Pozzo sostiene che è difficile non fare riferimento a Silvio Berlusconi, in questo contesto, perché in primo luogo lui stesso si è presentato come modello di maschilità²⁸⁶, «l'unico boss virile», spiegando come questo sia l'anagramma del suo nome.²⁸⁷ In secondo luogo, afferma Pozzo, è difficile trascurare un modello di maschilità

²⁷⁶ Pozzo 2013: 599.

²⁷⁷ Pozzo 2013: 599.

²⁷⁸ Pozzo 2013: 599.

²⁷⁹ Pozzo 2013: 599.

²⁸⁰ Pozzo 2013: 599.

²⁸¹ Spackman 1996: 8.

²⁸² Pozzo 2013: 606.

²⁸³ Pozzo 2013: 606.

²⁸⁴ Bellassai 2013: 231.

²⁸⁵ Pozzo 2013: 614.

²⁸⁶ Berlusconi come modello di maschilità è presente anche nel corpus di questo lavoro, in *Acciaio* di Silvia Avallone. Alessio, uno dei personaggi maschili del romanzo, votando Forza Italia sostiene che Berlusconi «di sicuro non è sfigato» (p. 42).

²⁸⁷ Pozzo 2013: 614-615.

proposto da un primo ministro che possiede diverse reti televisive, numerosi giornali e riviste, grandi magazzini ecc., e che di conseguenza può avere una forte influenza sull'opinione pubblica.²⁸⁸ L'età berlusconiana, secondo Pozzo, ha ancora una volta proposto un modo all'antica di concepire la maschilità e le relazioni fra donne e uomini (uomini come cacciatori e donne come prede).²⁸⁹ Anche secondo Bellassai ci sarebbe stato un tentativo di «rianimare le vecchie retoriche», cioè il mito della nazione, dell'uomo carismatico solo al comando, della maniera forte nella soluzione dei conflitti sociali, della difesa della 'tradizione' da soggetti 'altri' razzializzati (p. es. zingari, extracomunitari).²⁹⁰

Per quanto riguarda la rappresentazione degli uomini, Pozzo nota che recentemente anche i corpi degli uomini sono stati oggettivati, il che è ben visibile nella pubblicità della moda in Italia.²⁹¹ La moda, sostiene Pozzo, ha sempre avuto un notevole influsso sulla società italiana e definisce in parte i modelli di maschilità e femminilità.²⁹² Un altro fenomeno, alquanto diverso, che ha avuto il suo effetto nell'evoluzione del concetto di maschilità, è il movimento dei diritti dei padri che ha portato cambiamenti legislativi importanti (custodia congiunta, congedo per paternità).²⁹³ Il rapporto fra maschilità e paternità è dunque sicuramente cambiato in Italia negli ultimi anni, sebbene le donne passino ancora la maggior parte del tempo libero ad occuparsi dei bambini e della casa, benché lavorino a tempo pieno.²⁹⁴

Lo stereotipo (europeo, mondiale) della maschilità italiana

Il rinnovato interesse degli italiani per l'antichità classica nel periodo umanistico trasformò l'Italia in una guida culturale per l'Europa rinascimentale,

²⁸⁸ Pozzo 2013: 615.

²⁸⁹ Pozzo 2013: 616.

²⁹⁰ Bellassai 2013: 231.

²⁹¹ Pozzo 2013: 616.

²⁹² Pozzo 2013: 616.

²⁹³ Pozzo 2013: 617.

²⁹⁴ Pozzo 2013: 617.

benché la sua divisione politica in piccoli territori le impedisse di diventare uno stato moderno.²⁹⁵

Tutti i viaggiatori istruiti furono interessati al patrimonio dell'antichità romana, ma la loro ammirazione riverberò sfavorevolmente sull'Italia di allora, dal Cinque al Settecento, sostiene Beller.²⁹⁶ I ruderi e le statue romane commuovevano i poeti (Hildebart di Lavardin, Joachim Du Bellay) mentre la malavita percepita a Venezia, Roma e Napoli causò una lunga tradizione di invettive (Erasmus, Giuseppe Giusto Scaligero).²⁹⁷

Alle viglie della Riforma protestante, i viaggiatori dell'Europa centrale e nordica provavano sia fascino che disgusto per il centro del cattolicesimo.²⁹⁸ La critica dei viaggiatori protestanti sulla vita religiosa cattolica (pompa liturgica, religiosità superstiziosa, lusso) – Lutero parlò addirittura di 'Babilonia la Grande' in riferimento al lusso e all'edilizia minuziosa progettata del papa Giulio II, amante dell'arte²⁹⁹ –, delle iniquità politiche dello Stato Pontificio, del banditismo e della povertà nel Sud si fusero in stereotipi negativi nelle rappresentazioni letterarie dell'Italia.³⁰⁰ Nacque lo stereotipo dell'italiano machiavellico intrigante che si riverberò nel genere del romanzo gotico dove spesso compare un italiano (o spagnolo) clericale, perfido e pericoloso.³⁰¹ Questa tradizione letteraria vede l'Italia come il luogo dei complotti crudeli, delle inimicizie letali e della vendetta spietata.³⁰²

Da un altro punto di vista, secondo la letteratura di viaggio, gli italiani amano le belle arti.³⁰³ Un pellegrinaggio culturale in Italia faceva parte dell'educazione degli artisti.³⁰⁴ L'Italia è anche il paese dei maestri e virtuosi musicali con i suoi ambasciatori e mediatori.³⁰⁵ Antonio Salieri, che fu un compositore e insegnante

²⁹⁵ Beller 2007b: 194.

²⁹⁶ Beller 2007b: 195.

²⁹⁷ Beller 2007b: 195.

²⁹⁸ Beller 2007b: 195.

²⁹⁹ Beller 2007b: 195.

³⁰⁰ Beller 2007b: 196.

³⁰¹ Beller 2007b: 195.

³⁰² Beller 2007b: 196. Quest'immagine sarebbe comunque almeno parzialmente di un carattere religioso (protestante, anti-cattolico) piuttosto che di natura nazionale (Beller 2007b: 196).

³⁰³ Beller 2007b: 196.

³⁰⁴ Beller 2007b: 196.

³⁰⁵ Beller 2007b: 196.

rispettato, grazie alla rappresentazione letteraria iniziata da Puškin oggi è solitamente associato a Mozart come un italiano invidioso, intrigante e conformista, mentre il compositore austriaco è uno genio.³⁰⁶ Nella percezione comune anche la lingua italiana fu considerata musicale e gli italiani furono rappresentati come «uccelli canori»: Rousseau amò le opere italiane, come testimonia nelle sue *Confessioni* e Goethe sperimentò con il canto dei gondolieri veneziani in *Italienische Reise*.³⁰⁷

Nonostante l'unificazione politica nell'Ottocento, l'auto-immagine degli italiani, secondo Manfred Beller, enfatizza le differenze socio-economiche tra il Nord e il Sud.³⁰⁸ Secondo Beller l'Italia, da una prospettiva dell'Europa centrale o nordica, nella tradizionale letteratura di viaggio, è, nel suo complesso, un paese di meridionali mediterranei.³⁰⁹

Giulio Bollati (1972), citato da Beller, ha studiato il «carattere nazionale» associato agli italiani. Un italiano tipico sarebbe, dunque, buono, pigro, anarchico, avrebbe genio e una personalità classicista, e sarebbe anche un saggio, un operaio, un santo, un eroe.³¹⁰ Comunque, secondo Bollati non esiste veramente qualcosa come carattere italiano; sostiene che solo l'unificazione politica nell'Ottocento abbia sollevato la questione del carattere nazionale unitario (con gli scritti di Foscolo e Manzoni).³¹¹ Ciò, secondo Beller, anticipa le tesi di un fortunato libro di Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale* (1998), secondo il quale l'identità nazionale italiana può essere riassunta in vari passaggi con i grandi rappresentanti della letteratura italiana (Dante, Leopardi, Manzoni, Croce).³¹²

Secondo Beller l'etero-immagine degli italiani è ancora oggi definita dalla letteratura di viaggio del XVIII e XIX secolo; potrebbe essere riassunta in un contrasto fra la bellezza estetica e l'immoralità.³¹³ Secondo Schenda (1994), citato

³⁰⁶ Beller 2007b: 196.

³⁰⁷ Beller 2007b: 196.

³⁰⁸ Beller 2007b: 195.

³⁰⁹ Beller 2007b: 195.

³¹⁰ Beller 2007b: 197.

³¹¹ Beller 2007b: 197.

³¹² Beller 2007b: 197.

³¹³ Beller 2007b: 197.

da Beller, la letteratura di viaggio del Novecento continua a elencare allo stesso tempo qualità positive e negative sul “carattere italiano”.³¹⁴

Nel mondo anglosassone l'Italia fu vista come una fuga dall'atmosfera dell'epoca vittoriana.³¹⁵ Il tropo degli italiani come «bonari epicurei» – che si troverebbero soprattutto in Veneto e nella campagna e nelle città medievali della Toscana e dell'Umbria – è ancora visibile nei romanzi e film britannici.³¹⁶ L'Italia meridionale, e la Sicilia in particolare, sarebbe ancora un luogo di banditismo e criminalità organizzata, portata negli Stati Uniti dagli emigranti (*The Godfather*, *The Sopranos*).

Esaminando i titoli dei giornali britannici più importanti, per un periodo di dieci anni, Pozzo nota che tutti gli stereotipi tradizionali associati agli uomini italiani sono ancora molto vivi: odiano la suocera, sono vanitosi, appassionati, maschilisti, mammoni e non vogliono fare i lavori domestici.³¹⁷ Sembrerebbe, osserva Pozzo, che lo stereotipo di Churchill degli italiani come «Latin-lovers, spaghetti-eaters, and mandolin-players» sia duro a morire.³¹⁸

³¹⁴ Beller 2007b: 197.

³¹⁵ Beller 2007b: 198.

³¹⁶ Beller 2007b: 198.

³¹⁷ Pozzo 2013: 618.

³¹⁸ Pozzo 2013: 618.

IV. Corpus

In questo capitolo si presenteranno i romanzi – *Una donna* (1907), *La Storia* (1974) e *Acciaio* (2010) –, i personaggi maschili dei quali verranno analizzati in seguito.

2.1 Una donna di Sibilla Aleramo

Una donna (1907) di Sibilla Aleramo è stato uno dei primi romanzi femministi in Italia. Come scrive Roberto Risso, «ha [...] segnato il discrimine fra un prima e un dopo nella congerie di esperienze – non solo narrative – del primo femminismo italiano».³¹⁹ È un romanzo autobiografico in cui la protagonista, l'io narrante, racconta la sua vita da bambina a donna adulta. La protagonista nasce in una famiglia benestante piemontese che presto si trasferirà comunque nell'Italia centrale per motivi di lavoro del padre. La protagonista si immedesima fortemente nella figura del padre trovando la madre invece debole e sottomessa. A un certo punto la protagonista scopre che il padre ha una relazione extra-coniugale che porta la madre a tentare il suicidio e a finire in un ospedale psichiatrico.

Il padre sembra preferire la protagonista, la figlia maggiore, agli altri figli. Infatti, dirige la sua educazione e con lei conversa di temi astratti – dell'esistenza di Dio ad esempio – già quando è piccola e in seguito affida a lei delle responsabilità particolari, come il posto di impiegata nella sua fabbrica quando è ancora un'adolescente. Non molto tempo dopo la protagonista viene stuprata da un suo collega ed è costretta a sposarsi con lui. Loro nasce un figlio, si trasferiscono nel paese d'origine del giovane ma la protagonista non si trova a suo agio in quell'ambiente, che dal suo punto di vista è degradato, e con il marito che la maltratta. Decide di lasciare figlio e marito per realizzarsi come scrittrice a Roma. Il marito non le concede il divorzio e non permette che la protagonista porti con sé il figlio.

³¹⁹ Risso 2012: 341.

Il tema principale del romanzo è dunque la contraddizione interna della protagonista; da un lato ama suo figlio, dall'altro non sopporta il marito e l'ambiente soffocante del paesino dove vivono, e lì non potrebbe realizzarsi come essere umano con delle aspirazioni che vanno oltre la sfera domestica. Secondo Marina Zancan *Una donna* provocò vivaci e variegata letture, consensi e critiche, e, negli stessi anni della sua prima pubblicazione (1906-1907), fu tradotto in sei lingue straniere.³²⁰ Secondo Zancan *Una donna*, difficilmente classificabile in nessun genere, sarebbe una sorta di libro-verità, «testimonianza di una parola poetica e profetica»,³²¹ caratterizzato da un estetismo dannunziano – definizione comunque respinta dalla scrittrice³²² – e rappresenterebbe il genere di prosa liricizzata.³²³ La fortuna critica dell'opera, secondo Zancan, sarebbe connessa alla sua storia editoriale.³²⁴ Zancan ne individua tre fasi: tra il 1906 e il 1907 (la prima pubblicazione) è accolta con interesse dalla società colta del tempo e provoca discussioni; diventa un successo.³²⁵ Zancan scrive: «[...] presentato e discusso come come testimonianza, come documento di vita e scritto di denuncia, il libro, letto dunque nella sua veste esteriore, è accolto o respinto per la vicenda che narra, e per il modello di donna nuova che sembra proporre». ³²⁶ L'edizione del 1950, presentata da una lettura di Emilio Cecchi, non provoca che qualche segnalazione.³²⁷ Coglie di nuovo l'attenzione del pubblico nel 1973 con un'altra edizione, nella fase centrale del movimento delle donne, «in un contesto [...] pronto a riconoscere i toni anticipatori e gli elementi di modernità» presenti nel romanzo.³²⁸

Secondo Zancan ci sarebbero due fasi nella storia critica del testo: la prima rinnoverebbe la notorietà e il successo che il testo avrà goduto tra il 1906 e il 1907 (piegare i contenuti ad una battaglia di idee); la seconda, consentita dalla prima, ma

³²⁰ Zancan 1995: 20.

³²¹ Zancan 1995: 25.

³²² Zancan 1995: 40, 42.

³²³ Zancan 1995: 43.

³²⁴ Zancan 1995: 48.

³²⁵ Zancan 1995: 48.

³²⁶ Zancan 1995: 48.

³²⁷ Zancan 1995: 49.

³²⁸ Zancan 1995: 49.

non prettamente politica, si sarebbe fatta attenta alla complessità del testo e all'identità intellettuale dell'autrice (*scrittura femminile*).³²⁹

2.2 La Storia di Elsa Morante

La Storia (1974) di Elsa Morante narra le vicende di una piccola famiglia romana durante la Seconda guerra mondiale e il dopoguerra. Anche nella *Storia* c'è il tema dello stupro come in *Una donna*. Infatti, uno dei personaggi centrali del romanzo, Ida Mancuso, vedova con un figlio adolescente, mezza ebrea, donna sola, viene violentata da un soldato tedesco. Partorisce Giuseppe (che si chiamerà poi «Useppe»); non le viene neanche in mente di abortire perché non sa come potrebbe farlo e si vergogna dell'accaduto. L'altro suo figlio, Nino, avventuriero, si unisce prima ai fascisti ma poi, deluso dalla disciplina militare, diventa partigiano. La casa della famiglia Mancuso viene bombardata, e Ida e Useppe (Nino è assente) sono costretti a rifugiarsi altrove. Finiscono a Pietralata, borgata nata per cogliere gli sfollati della guerra, dove appare Carlo Vivaldi (pseudonimo di Davide Segre, ebreo), partigiano, ragazzo taciturno e scontroso. «Carlo» e Nino si incontrano per caso nel capannone di Pietralata, stringono amicizia e vanno a combattere insieme per la Resistenza. Quando la guerra è alla sua fine, Ida e Useppe si trasferiscono a Testaccio dove vivono come affittuari di una famiglia siciliana. Alla fine del romanzo tutti i tre ragazzi muoiono: Nino in un incidente stradale, Davide di un'overdose di barbiturici, Useppe di un attacco di epilessia. Ida finisce in un ospedale psichiatrico. Anche qui c'è il tema della malattia mentale (in *Una donna* la madre della protagonista tenta il suicidio e finisce anche lei in un manicomio) di cui vittime sono, per la maggior parte, i personaggi femminili.

Il romanzo ebbe un grande successo di pubblico, ma la critica di sinistra lo giudicò pessimista nella sua visione «deterministica» della storia e «mancante d'ideologia».³³⁰ È stato «al centro di un acceso dibattito culturale, tanto da diventare un vero e proprio caso letterario».³³¹ I critici marxisti accusarono Morante di un

³²⁹ Zancan 1995: 49-50.

³³⁰ Setti 2012.

³³¹ De Propriis 2000: 545.

«naturalismo sentimentale e deteriore» e la criticarono per aver dato nella *Storia* una visione «consolatoria e patetica della seconda guerra mondiale». ³³² Il romanzo suscitò accanite discussioni critiche, «non solo tra gli addetti ai lavori ma anche tra gli intellettuali non letterati, interessati ai risvolti socio-politici del romanzo». ³³³ Alcuni lo stroncarono come «operazione reazionaria»: ³³⁴ Nanni Balestrini, per esempio, accusò l'autrice di una «collusione con la gerarchia e il potere stabiliti attraverso la santificazione della povertà e dell'indigenza» e chiamò *La Storia* una «scontata rassegnazione». ³³⁵ Ci fu chi lo accusò invece di un «populismo sentimentale». ³³⁶ Renato Barilli, oltre a criticare le istituzioni narrative (naturaliste) «ultradatate» del romanzo («narratore onnisciente che parla dall'alto di una sua buona cultura»), sostenne che i personaggi del romanzo, «poveri e inferiori da tutti i punti di vista», sarebbero stati fatti tali apposta «per strappare calde lacrime». ³³⁷ Donatella Ravanella sostiene invece che il narratore onnisciente sia «strettamente connesso alla follia morantiana» – la follia essendo un tema ricorrente nella produzione di Elsa Morante –, e che per quanto riguarda il naturalismo, l'intento di Morante non sarebbe mai stato [nella *Storia*] quello di «dare testimonianza», ma di «tentare una ricerca della verità». ³³⁸ Del fatto che il narratore parli «dall'alto» e i personaggi siano «poveri» e «inferiori» la studiosa non è convinta in quanto, secondo Cesare Cases citato da Ravanella, «la narrazione oggettiva [della *Storia*]» sarebbe colorata «di toni familiari e di sprezzature dialettali, come se i personaggi le tenessero talora la penna» ³³⁹ e, sempre secondo Ravanella, non si possono definire «poveri e inferiori» personaggi come Ida e Useppe (se non a livello materiale), perché dotati di una «ricchezza e superiorità interiore del tutto fuori della norma». ³⁴⁰ Anche Pier Paolo Pasolini, per esempio, contestò la costruzione narrativa dell'opera, declassando il romanzo da 'storia' a 'favola', asserendo che «la Morante, che accetta la convenzione della 'favola', e quindi la necessaria

³³² De Propriis 2000: 545.

³³³ Gioanola 1996: 933.

³³⁴ Gioanola 1996: 933.

³³⁵ Wood 2015: 75.

³³⁶ Gioanola 1996: 933.

³³⁷ Ravanella 1980: 109.

³³⁸ Ravanella 1980: 109.

³³⁹ Ravanella 1980: 119.

³⁴⁰ Ravanella 1980: 110.

funzionalità di ogni sua parte, non è fatta per gli *excursus*»,³⁴¹ ma per inseguire personaggi e destini con una «diligenza che rasenta l'ossessione».³⁴² Comunque, secondo Sharon Wood l'obiezione di Pasolini al discorso narrativo del romanzo ancora una volta destoricizzerebbe il testo, «diagnosing Morante's narrative ideological sin as a psychological as much as a political disorder».³⁴³ Stefania Lucamante sostiene che il decostruzionismo e gli studi postcoloniali, per esempio, hanno aperto nuove prospettive per la letteratura e hanno offerto strumenti più raffinati all'interpretazione dell'adozione di certe tecniche da parte dell'autrice.³⁴⁴ Secondo Lucamante gli scritti saggistici e fittizi antecedenti alla *Storia* giustificano la struttura fisica del romanzo così come le sue scelte stilistiche, e precedono l'esposizione dei suoi principi filosofici sulla storia.³⁴⁵

Donatella Ravanello asserisce che gran parte della critica, al momento della pubblicazione della *Storia*, sia confluita in due schieramenti: da una parte c'è chi ha sostenuto che l'opera sia un capolavoro, dall'altra chi l'ha considerata un completo fallimento.³⁴⁶ Secondo la studiosa l'unico critico che si sia sforzato di studiare e comprendere più a fondo *La Storia* in quel periodo è stato Siro Ferrone (*Davanti a un plotone d'esecuzione*, «Il Ponte», xxx, 1974, n. 10, pp. 1151-1163).³⁴⁷ Alcuni, dunque, valorizzarono il romanzo per la sua attenzione al sottoproletariato, di stampo pasoliniano, e per «l'amore cristiano verso i diseredati della terra».³⁴⁸ Secondo Elio Gioanola il romanzo, malgrado le «sovrapposizioni ideologiche e le intenzionalità populiste», possiederebbe comunque una «forte presa narrativa».³⁴⁹ Giuseppe Leonelli sostiene che «l'ultimo momento di accesa discussione e schieramento a favore o contro un'opera» in Italia concerne proprio *La Storia*.³⁵⁰ Secondo lui la «quasi totalità dell'*establishment* culturale» (Cesare Cases, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Nanni Balestrini, Rossana Rossanda) stroncò «una

³⁴¹ Wood 2015: 76.

³⁴² Wood 2015: 76.

³⁴³ Wood 2015: 76.

³⁴⁴ Lucamante 2015: 89.

³⁴⁵ Lucamante 2015: 89.

³⁴⁶ Ravanello 1980: 106.

³⁴⁷ Ravanello 1980: 118.

³⁴⁸ Gioanola 1996: 933.

³⁴⁹ Gioanola 1996: 934.

³⁵⁰ Leonelli 2000: 719.

delle opere più apprezzabili del decennio».³⁵¹ Anche Luigina Stefani, citata da Ravanello, scrive che

l'insieme del dibattito [...] ha dato un'impressione abbastanza deprimente di vuoto e di disagio, con il suo prescindere troppo volentieri dal libro per toccare i sommi principi, l'enfasi storica, le recriminazioni brillanti, l'acrimonia pettegola, le smanie classificatorie, tutti indizi di un provincialismo che è duro a morire.³⁵²

Eugenio Ragni osserva che nonostante le critiche il romanzo riscuote, al momento della sua pubblicazione, un «entusiastico successo di pubblico».³⁵³ Intellettuali come Cesare Garboli, Natalia Ginzburg e Geno Pampaloni ne hanno dato giudizi più equilibrati, e soprattutto l'enorme successo di pubblico ha fatto sì che la *Storia* sia diventato il romanzo più letto e conosciuto della scrittrice.³⁵⁴ Ragni scrive che malgrado «qualche squilibrio» («emblematicità non risolta in racconto», sentimentalismo, «sostanza anarchica»), *La Storia* andrebbe annoverato «fra i momenti più importanti e intensamente suggestivi» della narrativa italiana del Novecento.³⁵⁵

2.3 Acciaio di Silvia Avallone

Acciaio (2010) di Silvia Avallone narra l'amicizia di due ragazze nel loro passaggio dalla fanciullezza ad adolescenti in una piccola città della Toscana, Piombino. Anna e Francesca, le due protagoniste, sono le ragazze più desiderate, e invidiate, della città operaia. Giocano con il loro fascino, stuzzicano gli adolescenti maschi sulla spiaggia dove tutti i giovani si raccolgono d'estate. Enrico, padre di Francesca, osserva la scena ogni giorno dal balcone con il binocolo e vorrebbe porre fine all'«indecenza» della figlia. A Francesca, comunque, non interessano i ragazzi. Vorrebbe stare soltanto con Anna. Anna invece ha la sua prima relazione con Mattia, l'amico ex-criminale di suo fratello Alessio. Alla fine Anna lascia Mattia,

³⁵¹ Leonelli 2000: 719.

³⁵² Ravanello 1980: 106.

³⁵³ Ragni 2000: 825.

³⁵⁴ De Propris 2000: 545.

³⁵⁵ Ragni 2000: 826.

delusa dal suo stile di vita, e nel frattempo Francesca, sola, finisce a fare la spogliarellista in un locale sexy. Enrico, nel frattempo, è diventato paralitico a causa di un incidente stradale e non può più controllare la figlia. Il padre di Anna, Arturo, invece, è un criminale, traffica con la benzina e con quadri rubati e si trova raramente a casa.

Sullo sfondo del romanzo c'è la fabbrica di acciaio dove lavorano molti giovani di Piombino, Alessio incluso. Il romanzo si conclude con la morte di Alessio. Viene schiacciato sotto una macchina della fabbrica, guidata proprio dal suo amico Mattia.

V. Analisi

In questo capitolo si analizzeranno i personaggi maschili del corpus. Nell'analisi si applicheranno i concetti di *rappresentazione* e *stereotipo* come strumenti metodologici: il primo, come si è riferito nel capitolo 2.3, secondo Rigney (2007), come un modo in cui i testi (e altri media) forniscono immagini del mondo³⁵⁶ e come ne costruiscono e dirigono la percezione o addirittura lo creano.³⁵⁷ In più si studieranno le rappresentazioni della maschilità (i personaggi maschili) anche come luoghi dove possono apparire elementi dissonanti.³⁵⁸ Il secondo concetto, lo stereotipo, si applicherà, come presentato in Beller (2007) come una «generalizzazione di un gruppo di persone in cui caratteristiche incidentali sono attribuite a praticamente tutti i membri del gruppo, malgrado la variazione reale fra i membri».³⁵⁹ Si utilizzeranno anche gli stereotipi legati all'uomo italiano e agli italiani in generale, riferiti nel capitolo sulla maschilità italiana, e quelli relativi ai tedeschi (Gunther di *La Storia*) e agli ebrei (Davide di *La Storia*), riferiti da Beller (2007). L'analisi si concentrerà sui personaggi maschili principali. Prima si presenteranno i personaggi e si discuteranno le loro relazioni con gli stereotipi sociali e culturali, poi si analizzeranno le funzioni dei personaggi in rapporto alla voce narrante secondo il modello classico di Propp (1928).

a. Una donna (1907) di Sibilla Aleramo

i. I personaggi maschili

In *Una donna* di Sibilla Aleramo ci sono sei personaggi maschili principali, che sono, nell'ordine in cui appaiono nella *fabula*: il padre della protagonista, il marito della protagonista, l'uomo 'misterioso' per il quale la protagonista ha una lieve infatuazione, il dottore di famiglia della protagonista, il 'maestro' o 'profeta'

³⁵⁶ Rigney 2007: 415.

³⁵⁷ Rigney 2007: 415.

³⁵⁸ Rigney 2007: 417.

³⁵⁹ Beller 2007d: 429.

con cui la protagonista ha un rapporto fra amicizia e relazione amorosa e infine uno zio della protagonista. I personaggi maschili di secondo piano³⁶⁰ sono: un imprenditore di un'industria chimica, il proprietario della fabbrica che il padre della protagonista dirigerà, un conte del paese dove la famiglia della protagonista si trasferirà, un notaio, un fratello della protagonista, il capo di una fazione clericale, il padrone della fabbrica, il fidanzato della sorella della protagonista, il direttore di una rivista milanese, l'editore di «Mulier», rivista femminile, un fisiologo e un archeologo. Aleramo non menziona il nome di nessun personaggio.

Il primo personaggio maschile che si presenta è dunque il padre della protagonista. All'inizio del romanzo è insegnante di scienze naturali (p. 5), poi diventa direttore di fabbrica (p. 17) e trasferisce la famiglia da Milano nell'Italia centrale. Di aspetto fisico è snello, alto, bello, giovanile (pp. 4, 30), ha un sorriso «incantevole» e le mani «materne» (p. 10). All'inizio del romanzo ha trentasei anni (p. 15). Viene descritto dalla protagonista come intelligente (pp. 4, 163), ateo (p. 11), insensibile verso la poesia (p. 6), sostenitore della fine del matrimonio (p. 38). Di carattere è, da una parte, secondo la protagonista, affascinante («Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita », p. 4), «smanioso» di emozioni nuove e d'indipendenza (p. 16), deciso (pp. 15, 17) e intraprendente (p. 17), accetta senza esitazioni la direzione di una fabbrica e il conseguente trasloco in un'altra regione (p. 21), è spontaneo («appassionato ed eccellente ballerino, pareva ritornato giovinotto, ed esercitava intorno con la spontaneità della sua natura un vero fascino», p. 30), curioso e desideroso di trasmettere la curiosità per il mondo ai figli («Lì [a Milano] avevo ricevuto da mio padre la prima impronta intellettuale, lì avevo appreso il rispetto, quasi il culto per l'energia umana», p. 256); incute ammirazione («Quando certe sere [...] uscivamo un po' con lui [...] per lo stradone maggiore del paese, la gente

³⁶⁰ Con «personaggi maschili di secondo piano» intendo quei personaggi che vengono presentati con qualche tipo di descrizione, anche una volta sola, ma non quelli che figurano solo come 'decorazione' e che vengono menzionati una sola volta («operai, de' bei contadini abbronzati» p. 19, «Ero osservata: i giovani mi si avvicinavano con una specie di timidezza che mi divertiva» p. 30). Per esempio, nella seguente frase viene introdotto il personaggio del notaio che in seguito non verrà comunque più menzionato nel racconto: «Una sera eran venuti a trovare il babbo dopo cena, non so più per qual motivo, alcuni individui, fra gli altri un notaio, creatura insignificante e melliflua che mio padre doveva aver preso a confidente, e il mio compagno d'ufficio: si chiacchierava» (p. 44).

ci osservava dalle soglie con un misto di ammirazione e di timore», p. 19), ha bisogno di bellezza, cerca «originalità, semplicità e verità» (p. 246). Dall'altra parte è impulsivo (p. 5), si dimette in un «giorno d'irritazione» e si unisce con un suo parente di Milano, proprietario di una casa commerciale ma dopo, quando la protagonista lo vede entrare nel suo studio con apparecchi per esperienze di fisica e di chimica, lei comprende che «là soltanto si trovava a suo agio» (p. 5). Ha degli attacchi di collera che fanno «tremare» tutta la famiglia (p. 6) ed è autoritario, al contrario della madre: «tutta l'idea d'autorità si concentrava nella persona paterna» (p. 6). È razionale e tenero con la protagonista: «il babbo m'aveva assicurata sin da quando ero piccina che gli orchi e le streghe delle favole non sono mai esistiti, come non era mai esistito il 'diavolo'» (p. 10). D'altronde è arrischiato e insensibile verso la famiglia in quanto, come si è già detto, «non curando l'affanno della mamma» accetta la direzione di un'impresa nel Mezzogiorno, «un genere di lavoro al quale era affatto nuovo» (p. 17). Diventa severo nei suoi giudizi, perché nel paese dove si è trasferito lo irrita «l'ipocrisia dominante», e l'isolamento, a causa della sua 'incorruttibilità', favorisce in lui la «critica spietata, senza misura: il confronto fra quella razza quasi orientale che gli si premeva intorno sordidamente, e i suoi compaesani, si esagerava» (pp. 26-27). Dopo il tentato suicidio della madre e per via della sua relazione extra-coniugale diventa evasivo (p. 35) e indifferente verso la famiglia (p. 40). È «complicato e primitivo insieme» (pp. 51-52); cerca di impedire alla figlia di sposarsi con il suo fidanzato-aggressore (non sa che la figlia è stata violentata dal fidanzato): «L'idea di uno sciocco infatuamento della figlia preferita, educata a disprezzare ogni fantasmagoria e a contare su di sé sola per le battaglie della vita, lo esasperava» (pp. 51-52). Rimane solo a causa della sua severa direzione nella fabbrica (pp. 207-208, 246-247) e dopo aver lasciato il posto di direttore diventa vagabondo, viaggia in continuazione («malato d'instabilità, irrequieto e scontento», p. 257). Incute timore per la sua 'mano forte' nella fabbrica (p. 19) ma anche ostilità per la sua incorruttibilità (p. 26). Come già detto, è anche un adultero (pp. 41-42, 163) e, secondo la protagonista, uno «sfruttatore degli operai» (p. 164). Alla fine del racconto la protagonista e il padre «si ritrovano» (p. 266):

Eravamo ormai ben autonomi, il babbo ed io, ognuno nella propria strada errata! Non potevamo scambiarci lamenti o consigli, né supporre

possibile un futuro aiuto vicendevole in un giorno di riscatto o di disastro; ci limitavamo ad ascoltare ciò che restava in noi dei comuni entusiasmi d'un tempo, ad osservare ciò che ancora avevamo d'identico negli istinti e nelle tendenze.

Il padre è dunque una specie di *pater familias* autoritario e impulsivo (improvvisamente lascia il suo lavoro di insegnante e la famiglia deve seguirlo nell'Italia centrale per il nuovo lavoro; ha attacchi di collera) ma è anche progressista (non appoggia l'idea del matrimonio; vuole che almeno la protagonista, la figlia maggiore, riceva una qualche istruzione e la tratta quasi da pari già da bambina). Specialmente all'inizio del romanzo l'io-narrante, la protagonista-bambina, insiste sul fatto che il padre le è sempre stato più vicino, premuroso e attento della madre. La voglia d'indipendenza, l'intraprendenza, la curiosità intellettuale, il bisogno di bellezza, l'isolamento nell'ambiente retrogrado in cui si trova sembrano riflettere la concezione dell'uomo ideale tardo-ottocentesco, una sorta di uomo «dannunziano» tanto idealista quanto velleitario e pieno di contraddizioni.

Il secondo personaggio maschile di primo piano è il marito della protagonista. Fisicamente è bello (p. 36), la sua persona è «maschia e snella» e il suo viso olivastro è «animato da due larghi occhi neri» (p. 41). All'inizio del romanzo ha venticinque anni (p. 41). Delle sue doti intellettuali viene detto che è «sprovvisto di coltura e con opinioni abbastanza grette e convenzionali» (p. 38); è antiquato (p. 41) e vive «nell'assenza di gusto innato e nell'ignoranza assoluta di cose d'arte» (p. 133). Il suo livello d'istruzione è alquanto basso: non ha un diploma (p. 164). All'inizio del romanzo è disinvolto (p. 36) e civettuolo (p. 37) con la protagonista: «Mi chiamava 'diavoletto' e pareva guardarmi come un oggetto curioso dal contegno ignoto e forse pericoloso» ma dopo aver ottenuto ciò che desidera, cioè sposarsi con lei, la figlia del direttore della fabbrica, cambia faccia (pp. 111, 127-128, 137, 262-263); le propone addirittura di simulare un suicidio dopo aver sentito dei pettegolezzi su di lei e dopo aver saputo che ha ricevuto l'uomo 'misterioso' (p. 111). È geloso e collerico (pp. 110, 223) perché la protagonista ha cominciato a frequentare gente, a mostrarsi «elegante e brillante» (p. 110), in quanto «Per esser tranquilli in paese non bisognava uscir dal proprio guscio!» (p. 110) e perché ha saputo dell'incontro della protagonista con l'uomo 'misterioso', che lei ha tuttavia

respinto, disgustata dalle sue maniere prepotenti (p. 104). Di conseguenza diventa violento (pp. 111, 114, 223) e possessivo (pp. 123, 177, 267-268, 223, 232, 238). Quando la protagonista comincia ad aver qualche successo con l'attività di scrittura è invidioso (pp. 157, 209, 213). È impulsivo come il padre della protagonista (p. 162): dopo aver litigato con lui (il padre) dichiara che non rientrerà mai più in ufficio. A Roma, dove la protagonista e il marito si trasferiscono per un breve periodo, è dispotico con lei perché non riesce a trovare lavoro e formarsi per conto suo un programma quotidiano mentre lei è molto impegnata con le riviste per cui lavora (p. 177). Approfitta sessualmente della moglie (pp. 207, 245-246, 269). È avido (p. 265), e quando viene a sapere che il ricco zio di Torino della protagonista è in condizioni disperate, la fa partire subito e le dà delle raccomandazioni su come comportarsi, cercando di assicurarsi qualche guadagno. Dopo aver saputo che la protagonista riceverà una parte del patrimonio dello zio e che sentendosi più indipendente economicamente, progetta di voler viaggiare, diventa paranoico, crede che lei abbia un amante in qualche parte della penisola (pp. 267-268). D'altronde è ansioso e indeciso (pp. 211-12, 214) perché ama, in parte inconsciamente secondo la protagonista, l'amica di lei, una disegnatrice norvegese, e non è capace di ammettere, a detta della protagonista, che l'unione tra lui e lei è una catena anche per lui. Quando la protagonista ritorna al paese da Roma (vi è rimasta più del marito per vegliare l'amica norvegese moribonda), il marito cerca di 'riconquistare' la protagonista, ma con poco successo, perché lei lo trova impacciato e inabile (p. 241). Secondo la protagonista suo marito è, più ancora del padre, rozzo e prepotente, nella direzione della fabbrica (a un certo punto il padre gli propone di prendere il suo posto) (p. 242). Come padre è distante, «sempre accigliato, sempre di diversa opinione dalla mamma» (p. 248). Adultero, frequenta una prostituta dalla quale contrae qualche malattia venerea; quando la protagonista gli chiede spiegazioni, lui risponde: «Questione di giorni!» (pp. 260-262). Non concede la separazione alla protagonista e usa il figlio come ostaggio (pp. 277, 282): «Io restavo proprietà di quell'uomo, dovevo stimarmi fortunata ch'egli non mi facesse ricondurre colla violenza. Questa era la legge» (p. 283).

Il marito sembra rispecchiare l'immagine della maschilità 'in crisi' di fine Ottocento. Vuole esercitare un potere forte sulla moglie, è un arrampicatore sociale

senza scrupoli, manipolatore, avido ecc. Tuttavia la personalità della moglie e le sue ambizioni ne mettono a nudo i limiti e l'insicurezza: l'ignoranza, la violenza, l'ipocrisia. In fin dei conti è un inetto, un casanova fallito, un padre inadeguato.

Il terzo personaggio maschile principale è l'uomo 'misterioso'. Di aspetto fisico è di media statura, atletico, biondo, «impenetrabile nello sguardo» (p. 96), ha gli occhi «azzurro chiari, implacabili» (p. 96), un sorriso «enigmatico» (p. 96), le pupille «cupe, imperiose, ardenti» (p. 96), negli occhi «l'espressione di comando» ma anche una «dolcezza grande, quasi un'estasi di sogno» (p. 97) e lo «sguardo penetrante» (p. 98). Ha trent'anni (p. 96). Sa parecchie lingue (p. 95) e secondo la protagonista è «dopo il dottore, il più intelligente ed istruito di quanti conoscevo in paese» (p. 95). Di carattere è un vagabondo (ha vissuto all'estero la maggior parte della sua vita) (p. 95), «corretto nei modi» (p. 96), romantico (scrive delle lettere d'amore ardenti alla protagonista) (pp. 98-99, 100) ma è anche sfacciato («Che voleva quell'uomo? Mi pareva che sorridesse in modo enigmatico, per la soddisfazione d'avermi fatto notare la sua occhiata, forse; e mi sentivo come schiaffeggiata da quel muto riso» p. 96), taciturno (p. 97), spavaldo: scrive in una lettera alla protagonista che «l'amore non si doma, che la passione non si dissimula: nulla aveva da perdonarmi [la protagonista ha chiesto scusa se gli ha dato 'false' impressioni], ma tutto da implorare, ancora, sempre, per me, per il mio diritto alla felicità, più ancora che per sé, indegno...» (p. 100). Civettuolo, seduttore (pp. 101-102), cerca di sedurre la protagonista con maniere sempre più audaci. Poi, approfittando dell'assenza del marito, l'uomo 'misterioso' viene a trovarla ma lei lo trova quasi goffo, incerto (p. 103). L'uomo si riprende, comunque, e la bacia sulla bocca; lei lo allontana e lui dichiara che non vuole nulla da lei di ciò che lei non sentisse spontaneamente di concedergli (p. 103). Lei lo respinge, tuttavia, al che l'uomo cerca di stringerla a sé ma alla fine capisce che lei non lo vuole ed esce (p. 104).

L'uomo 'misterioso' cerca dunque di sembrare romantico e appassionato con la protagonista ma il suo corteggiamento con lei non è, secondo la moglie moribonda dell'uomo, il suo primo tradimento (p. 107). Il suo aspetto fisico, il carattere forte e deciso, la cultura e un certo sentimentalismo ne fanno ancora un personaggio ottocentesco, tardo-romantico. È anche un padre di 'dubbia' moralità:

quando sua moglie è morta, abbandona il figlio ai suoceri e parte per l’America (p. 136).

Il quarto personaggio maschile centrale è il dottore. Di aspetto è curvo (p. 164) e gracile (p. 168). La sua età non è specificata ma viene descritto come il «buon giovane» (p. 108), non sarà dunque molto vecchio. Il suo carattere è benevolo, solidale: quando ha saputo del ‘tradimento’ della protagonista, promette di tacere, ammesso che non riceva più l’uomo ‘misterioso’ (pp. 107-109). In realtà, neanche il dottore è del tutto “innocente”; la protagonista sospetta una relazione clandestina tra sua cognata e lui (pp. 97-98, 109, 148), e per questo motivo lo sente vicino: «Anche lui era isolato in quell’ambiente ostile: anche lui aveva ceduto, si era umiliato di fronte a sé stesso» (p. 109). Quando il marito, in preda a gelosia, proibisce alla protagonista di entrare nelle stanze che danno su strada (p. 123), e la chiude a chiave nella camera da letto fino al suo ritorno dal lavoro (p. 123), il dottore, che viene a trovarla, è dispiaciuto e cerca di buttare la cosa nello scherzo e la incita a non lasciarsi abbattere: «ad ogni visita le sue maniere verso di me divenivano più affettuose e insieme più riserbate» (pp. 126-127). È affettuoso anche con il figlio della protagonista (p. 127). La figura del dottore, e la sua possibile doppia-vita fa riflettere la protagonista: «Ecco, anche questo giovane, che professava un tal rispetto per me e riconosceva delle verità superiori, conducendo una vita esemplare secondo le convenzioni sociali, aveva una vita segreta forse non confessabile...» (p. 148). Quando il dottore muore di tifo, la protagonista si chiede se si erano amati l’un l’altro (p. 169). Il dottore sembrerebbe un personaggio difficile da catalogare. È una sorta di intellettuale solitario del paese, una figura ‘tšechoviana’. Potrebbe forse essere un altro esponente dell’uomo ‘dannunziano’, che affida la sua capacità di attrazione al sapere e all’educazione, ma in definitiva è uno sconfitto.

Il quinto personaggio maschile di primo piano è il ‘maestro’ o ‘profeta’ (la protagonista lo chiama con quest’appellativo). Il suo aspetto è pallido, emaciato, ha gli occhi neri e grandi, la testa «bella, serena e tormentata insieme» (p. 179), ha «la mano delicata, pallida» (p. 179), è «in dura povertà» (p. 179), ha un sorriso di «simpatia spontanea» (p. 179), è gracile ma fiero (p. 188), ha una breve barba nera, «con gesti di bimbo delicato e precoce che prevede tutto ciò che la vita gli

negherà...», debole, miserando (p. 220), la sua persona è «scarna» (p. 237) e ha il «viso sempre illuminato come da una visione interna» (p. 238). L'uomo è autore di «alcuni opuscoli assai commentati», «un alto funzionario dimessosi dal suo ufficio per poter liberamente difendere il vero»; attende ad «un grande lavoro filosofico» (p. 179). Da una parte è progressista (esprime la stessa critica della protagonista sulla donna, sulle leggi e sul costume) ma dall'altra esorta la protagonista a ritenersi «fortunata» per la sua «mancanza di studi», «demolisce, seccamente, la base delle vane ed orgogliose ricerche che l'umanità ha in corso» (pp. 179-180). Per la protagonista quest'uomo diventa, dopo il padre, il suo nuovo 'maestro' (p. 180). Persino il marito della protagonista le concede di ricevere il 'profeta' perché la sua «fama ascetica» lo rassicura (p. 186), ma le sue visite sono «rare e brevi» (p. 187). All'inizio della loro amicizia la protagonista si domanda, con terrore, se l'uomo fosse un mistico, un «pazzo» ma poi si sorprende ad accettare quasi l'ipotesi che quest'uomo possa svelarle qualcosa in cui avrebbe creduto «per virtù occulta» (p. 187). Le parla del «mistero, degli sforzi compiuti dall'umanità per affermare un'origine e un destino ultraterreni» (p. 187). Riservato, stoico «parlava poco di sé, come se tutti dovessero ignorare la sua vita di stenti, lo stoico suo distacco da ogni dolcezza» (p. 188). Fa pensare ad una sorta di Buddha, secondo la protagonista, in quanto «doveva essersi convinto che l'uomo soffre di cose meschine» e che «l'uomo grande è quello che si avvezza a far senza di tutto questo, che può viver solo, nutrirsi di sé stesso, isolarsi dall'umanità e dalla vita... » (p. 188). Quando la protagonista gli chiede un consiglio su che cosa fare con la situazione tra lei e suo marito (il marito si è innamorato della disegnatrice norvegese e lei si sente di conseguenza più indipendente e fiduciosa nella separazione), il 'maestro' le dice che «tutte le cose della vita, anche i problemi morali che il nostro orgoglio suscita, non sono in fondo che ombre» (pp. 217-218) e che l'uomo non è niente (p. 218); lei dovrebbe continuare ad aspettare perché «fra breve» lui potrebbe spiegarle «l'enigma» della loro «essenza» che «avrebbe recato alla creature umane una grande pace, la norma per l'esercizio benefico della propria volontà durante questo passaggio terreno» (p. 218). Ci sa fare con i bambini, con il figlio della protagonista (p. 226), ma quando lei gli racconta di aver rinunciato alla sua indipendenza per non doversi privare del figlio, lui la avvolge con uno «sguardo mesto e quasi

fraterno» e non dice niente (pp. 226-227). Ha un «movimento di sdegno» quando sa che, a un certo punto, per la gelosia del marito la protagonista non potrà più riceverlo (p. 226). La protagonista, per la prima volta, si chiede se «la vita ch'egli conduceva, invece che di purificazione e di perfezionamento, non fosse di raffreddamento, di inutile crudeltà...» (p. 228) e si chiede se quell'uomo fosse mai stato amato, e se non fosse diventato così insensibile per questo motivo (p. 229). Quando la protagonista lascia Roma, e dunque anche lui, per tornare al paese, per la prima volta vede quel viso «sempre illuminato» esprimere «il più umano dei dolori, la semplice profonda sofferenza di chi si sente abbandonato» ma poi una calma ridiscende «sulla sua fronte con il segno ostinato d'una sovranità intangibile» (p. 238). È difficile collocare anche questo personaggio in qualche categoria. È una specie di mistico, dall'aspetto misero ma integro, nelle sue convinzioni; «forte», a livello spirituale. Il marito non lo considera un rivale perché non possiede le doti di energia, forza e salute sulle quali lui basa la propria autorità. Il 'maestro' è un'altra declinazione dell'inetto decadente, l'uomo che rinuncia a vivere, si tira fuori dalla lotta, si considera ostinatamente 'diverso' e perciò 'superiore'.

Il sesto personaggio maschile principale è uno zio della protagonista. Di aspetto è pingue, roseo, burbero (p. 265), è sempre stato affettuoso e generoso con la protagonista, «l'opposto» del padre, «con tutte le caratteristiche del borghese lavoratore, limitato nelle idee, ligio alle usanze, soddisfatto di sé, ma profondamente buono» (p. 265).

Passando ai personaggi maschili di secondo piano, il primo che si presenta è un imprenditore di un'industria chimica che affida al padre della protagonista la gestione della fabbrica nell'Italia centrale. Viene descritto molto brevemente: è fiducioso nelle capacità direttive del padre, forse anche un po' avventato (di professione il padre è insegnante, non direttore di fabbrica) (p. 17). In seguito viene presentato il proprietario della fabbrica. Anche lui occupa poche righe nel testo, viene descritto come un uomo frugale e prudente (p. 27). Un certo conte, padrone di quasi tutte le terre del paese, viene presentato soltanto nella sua qualità di persona 'importante' nel paese (p. 25). Il quarto personaggio maschile secondario è un notaio di cui si sa soltanto che è «mellifluo» (p. 44), secondo la protagonista. Poi viene introdotto uno dei fratelli della protagonista. Frequenta l'Università Popolare

(p. 257) ed è di natura ribelle (p. 208), indipendente e ambizioso (p. 257). Il sesto personaggio maschile di secondo piano è il capo della fazione clericale, dal nomignolo «avvocatino». È pettegolo e diffamatore (p. 109), si diverte a malignare sulla ‘dubbia’ morale della protagonista e di un’altra signora del paese. Il padrone della fabbrica, un «blasonato milionario» (p. 143) è il settimo personaggio maschile secondario. È tirchio e molto consapevole della propria ricchezza e posizione, usa un tono di sufficienza con la protagonista (p. 143). L’ottavo personaggio maschile secondario è il fidanzato di una delle sorelle della protagonista. Ha studiato in Germania (p. 146), è virtuoso, organizza gli operai della fabbrica (p. 145-146) e prova un senso di responsabilità nei confronti di «quelle miserevoli popolazioni, da cui egli era pur germinato» (p. 146), ha un «infiammato spirito teorico» (p. 208). Il penultimo personaggio maschile di secondo piano è il direttore di una rivista milanese, che incoraggia la protagonista a scrivere (p. 165). Infine, l’ultimo personaggio maschile secondario è l’editore di «Mulier», rivista femminile in cui la protagonista scrive. È piccolo, rosso e vivace (p. 175), «dall’aspetto quasi misero» (p. 176), ha le labbra tumide (p. 178). Il suo abbigliamento – è l’unico personaggio di cui viene descritto l’abbigliamento– è «sciupato» (p. 176). È «piccolo borghese» e ‘furbo’ («rappresentava i mercanti che si arricchiscono sulla vanità, sulla futilità femminile», inserisce pubblicità di prodotti femminili fra gli articoli, p. 176).

Si tratta in massima parte di personaggi che hanno un ruolo e un potere sociale, che esercitano con una certa ambivalenza: con arroganza e autorità, con un atteggiamento ipocrita o strisciante, ma anche esibendo il prezzo di un certo “successo” sociale: un abbigliamento consunto, una doverosa frugalità, una prudenza necessaria. Sembrano esponenti di una maschilità subalterna, che sfrutta il sistema “patriarcale” ma non detiene i mezzi per aspirare a entrare nella maschilità egemonica.

ii. *Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)*

La funzione narrativa, secondo il modello di Propp, del personaggio del padre in *Una donna* potrebbe essere quella di Donatore poiché, essendo il padre, educa la protagonista (che possiamo considerare come l'Eroe della storia), la «prepara» per la vita («ricerca») e la aiuta nei momenti difficili. La funzione del marito potrebbe essere sia quella di Antagonista che di Falso Eroe perché è vero che tiranneggia la protagonista ma proprio all'inizio della narrazione si ha l'impressione che non sia così cattivo come poi diventerà. L'uomo 'misterioso' potrebbe essere considerato un altro Falso Eroe, in quanto cerca di sedurre la protagonista, donna sposata, con maniere soavi e lettere d'amore appassionate, sebbene anche lui sia sposato ed abbia un figlio. Il dottore potrebbe essere l'Aiutante dell'Eroe perché è una delle poche persone solidali e incoraggianti verso la protagonista nel paese dove vive con il marito. Il 'maestro' potrebbe essere sia un altro Aiutante che un Falso Eroe poiché all'inizio è tenero e affascinante con la protagonista ma poi diventa insensibile e paternalistico. Lo zio della protagonista potrebbe essere un altro Donatore o Aiutante perché è generoso e affettuoso con lei, sempre dalla sua parte. Il direttore della rivista milanese, un personaggio secondario, potrebbe essere un Mittente perché incoraggia la protagonista a scrivere.

iii. Conclusioni

Tra i personaggi maschili di *Una donna* si trovano sia personaggi maschili che rispettano, almeno fino a un certo punto, gli stereotipi del tempo legati agli uomini italiani che personaggi che li mettono in questione. Il marito della protagonista rappresenta una sorta di maschilità 'in crisi' di fine Ottocento: è dispotico con la moglie, è un arrampicatore sociale senza scrupoli, è avido, ma la personalità della moglie rivela i suoi limiti e le sue insicurezze (l'ignoranza, la violenza). È dunque un inetto, un casanova fallito e un padre inadeguato. Il dottore invece rappresenta una sorta di maschilità subalterna: è un intellettuale, esercita un certo fascino sulle donne (la protagonista e sua cognata), ma in definitiva è uno sconfitto. Il 'maestro' rappresenta, invece, per così dire, una specie di maschilità 'negata': il suo ascetismo (che ricorda un po' il *Santo* di Antonio Fogazzaro) nasconde un'altra forma dell'inetto decadente, l'uomo che rinuncia a vivere, si

considera ostinatamente ‘diverso’ e perciò ‘superiore’. L’uomo ‘misterioso’, infine, mette in scena una sorta di maschilità ‘fuori moda’: è bello, ha un carattere forte e deciso, ha una certa cultura e un certo superficiale sentimentalismo; è dunque un personaggio ottocentesco, tardo-romantico, già un po’ antiquato per l’epoca in cui il romanzo è stato scritto.

Per quanto riguarda ciò che “attrae” la protagonista nei personaggi maschili, generalmente sono la cultura (i Donatori e gli Aiutanti sono persone istruite: il padre, il dottore, l’uomo ‘misterioso’, il ‘maestro’) e la sicurezza nei propri mezzi (il padre, l’uomo misterioso, il ‘maestro’). La protagonista detesta invece l’autoritarismo, la gelosia e l’ipocrisia (si veda il caso del marito, che riveste i panni dell’Antagonista).

Quanto alla “maschilità egemonica”, è riscontrabile forse soltanto nei personaggi secondari: la maggioranza di loro occupa posizioni prestigiose, sono imprenditori, proprietari di fabbriche, conti, notai e direttori di riviste. Saranno perciò anche alquanto benestanti. Comunque, per esempio l’editore di «Mulier», rivista femminile, viene descritto come «misero», i suoi vestiti sono «sciupati». Non sembrerebbe quindi molto un esponente modello di maschilità a cui tutti gli uomini vorrebbero aspirare.

In conclusione, sembrerebbe che i personaggi maschili di *Una donna* prevalentemente contestino la “maschilità egemonica”. Anche gli uomini che hanno potere o prestigio nel romanzo sono in qualche modo “difettosi”, sono insicuri, “troppo” intellettuali, casanova falliti, di aspetto povero ecc. Le rappresentazioni della maschilità in *Una donna* riflettono spesso l’ideale dell’uomo tardo-romantico: molti personaggi maschili sono, per esempio, belli, hanno un carattere forte e sono piuttosto colti. Ciò sarà dovuto all’atmosfera culturale in cui il romanzo è stato scritto, all’inizio del Novecento. Il nascente movimento femminile e le sue conseguenze sui rapporti tra gli uomini e le donne, di cui si parla anche in *Una donna*, hanno senz’altro avuto un’influenza sulla descrizione dei personaggi maschili: molti di loro sono padri inadeguati e mariti dispotici e infedeli, e i dongiovanni (come l’uomo misterioso) vengono respinti, “denunciati”. I cambiamenti nei rapporti familiari, l’emancipazione della donna e la conseguente

“crisi” identitaria degli uomini spiegheranno dunque le tante rappresentazioni di una maschilità vacillante, ‘in crisi’, che troviamo in *Una donna*.

b. *La Storia (1974) di Elsa Morante*

i. *I personaggi maschili*

Nella *Storia* di Elsa Morante ci sono sei personaggi maschili principali che sono, nell’ordine in cui appaiono: Gunther, soldato tedesco, Giuseppe Ramundo, padre di Ida Mancuso, la protagonista, Alfio Mancuso, marito di Ida, Nino Mancuso, figlio di Ida e Alfio, Giuseppe Cucchiarelli, sfollato di guerra e Davide Segre, studente ebreo diventato partigiano. I personaggi maschili di secondo piano sono: Oreste Aloisi, partigiano, Remo Proietti, oste, Giovannino Marrocco, soldato sul fronte russo, Clemente Domizi, invalido di guerra, Nello D’Angeli, protettore di prostitute, il professor Marchionni, neurologo, e lo «strillone di giornali», appunto un venditore di giornali.

Il primo personaggio maschile che si presenta nella narrazione è dunque Gunther, un soldato tedesco. Viene descritto come alto, biondo e magro (p. 15), bello (p. 18), ha gli occhi di color mare turchino (p. 68). Indossa un berretto e un’uniforme nazista troppo piccola (p. 15). La sua età è fra i quindici e i diciotto anni. È ingenuo e inesperto: fuori del suo villaggio natale non ha frequentato che la vicina città di Monaco, dove, «da non molto, aveva imparato a fare l’amore, con una prostituta anziana» (p. 16). La sua indole «non formata» è «piena di contrasti»: è impaziente di avventura ma allo stesso tempo, senza esserne consapevole, rimane un «mammarolo»; e da una parte si promette di compiere azioni eroiche, «da fare onore al suo Führer», ma dall’altra sospetta che la guerra sia «un’algebra sconclusionata, combinata dagli Stati Maggiori» ma che non lo riguarda per niente (p. 17). Ammira i calciatori (p. 19). Davanti a Ida, che poi aggredisce e violenta, è all’inizio umile: «Se [Ida] avesse potuto vederlo, invero, si sarebbe accorta che lui, davanti a lei, stava nell’atteggiamento di un mendicante piuttosto che di uno sgherro» (p. 64). Poi violenta la donna con «tanta rabbia, come se volesse assassinarla» (p. 69) ma, vedendo la faccia di lei che si distende in un sorriso (per

via di un attacco epilettico), diventa tenero e ragguardevole, la riempie di baci (p. 69). La violenta un'altra volta e si addormenta su di lei, serrandola contro di sé in modo possessivo (p. 70). Più tardi Gunther, elettricista, ripara per Ida una spina malconnessa ai fili (p. 72), e sia per prodigarsi per la vittima del suo delitto che per poter indugiare un altro poco nella camera che lo ha accolto come una «stanza umana», sia pure contro voglia (pp. 72-73). In più, regala ad Ida lo stesso coltello a serramanico, «l'invidia di tutto l'esercito», con cui ha riparato la spina e si porta come ricordo una corolla rossa da un mazzo di fiori (p. 73), salutando la donna con una frase pomposa («'Mein ganzes Leben lang!' (*Per tutta la mia vita!*)»); muore qualche giorno dopo in un aereo per l'Africa (p. 74).

Martin Beller scrive che l'essere robusto, i capelli biondi, il coraggio nella guerra, la castità fra le donne e la tendenza a bere sono rintracciabili già negli scritti di Cesare e Tacito e presto diventano «stock motifs» per descrivere i tedeschi.³⁶¹ In *Deutschlands Prophezeyung* (1643) di Moscherosch si trova 'Teutsche Michel', il tedesco sempliciotto, un tipo vivo ai giorni nostri che sopravvive perfino il tipo di tedesco intellettuale, concepito da Madame de Staël nel 1800.³⁶² Secondo Beller Dante enfatizza l'abitudine dei tedeschi di bere tanto e mangiare in modo vorace nella *Divina commedia*.³⁶³ Nello sviluppo dell'immagine dei tedeschi agisce un'opposizione immaginata tra un popolo tedesco e la lingua e la cultura dominante, italiana o francese.³⁶⁴ L'invettiva antipapale e antiromana di Lutero, combinata insieme a un sentimento religioso, politico, culturale e linguistico, costituirono l'autoconsapevolezza tedesca moderna.³⁶⁵ I poeti dell'Illuminismo, oltre ai viaggiatori e ai filosofi, cominciarono a riflettere sul 'carattere nazionale tedesco' e celebrarono le qualità 'tedesche' di lealtà, sincerità, forza e coraggio.³⁶⁶ Quanto all'immagine di sé dei tedeschi, Beller parla di un «robustly proclaimed and internalized 'barbaric' primitivism à la Nietzsche»³⁶⁷ mescolato con l'idea della

³⁶¹ Beller 2007a: 160.

³⁶² Beller 2007a: 161–162.

³⁶³ Beller 2007a: 160.

³⁶⁴ Beller 2007a: 161.

³⁶⁵ Beller 2007a: 161.

³⁶⁶ Beller 2007a: 161.

³⁶⁷ Beller 2007a: 161.

Germania come ‘patria di poeti e filosofi’ di Mme de Staël.³⁶⁸ Dopo la guerra franco-prussiana la Germania divenne una potenza industriale e militare e di conseguenza emergono nuove caratteristiche, associate ai tedeschi: diligenza, efficienza, ubbidienza, accuratezza, ordine.³⁶⁹

Gunther è sia un personaggio un po’ sempliciotto che efficiente e accurato. È anche ‘barbarico’, in quanto violenta Ida e prima si ubriaca di vino, anche se «non era per niente un bevitore» (p. 19), ma per «dimostrazione contestaria» all’oste e al garzone che lo accolgono molto freddamente. È anche alto e biondo con gli occhi azzurri – un tedesco ‘per eccellenza’.

Il secondo personaggio maschile è Giuseppe Ramundo, il padre di Ida. È alto, corpulento, ha le mani rosse e tozze, la faccia grande, colorita, simpatica ed è zoppo (p. 22). All’inizio del romanzo ha ventidue anni (p. 22). È cattolico battezzato ma non credente («*L’ipotesi DIO è inutile*» p. 24), anarchico (secondo Giuseppe: «Un insegnante, se era onesto, a quei poveri piccirilli della scuola avrebbe dovuto predicare l’anarchia, il rifiuto globale della società costituita, che li cresceva per farne carne da sfruttamento o da cannone...» p. 22), positivista (crede, al contrario del «cerchio magico della cultura contadina», che gli attacchi epilettici della figlia derivino da disfunzioni o infermità del corpo, p. 30), idealista («Vedere questa parodia cupa [fascismo] trionfare al posto dell’altra RIVOLUZIONE da lui sognata (e che, da ultimo, pareva già quasi alle porte) per lui era come masticare ogni giorno una poltiglia disgustosa, che gli voltava lo stomaco» p. 39) e antifascista (senza spiegazioni dirette viene messo in pensione, all’età di 54 anni, perché ha cantato una canzone anarchica, assicurandosi con i suoi compagni ‘rivoluzionari’ persino che nessuno di fuori potesse udirli, p. 41). Per via della sua invalidità, la sua famiglia di poveri dipendenti si è arrangiata a farlo studiare, mandandolo inizialmente a istruirsi dai preti, e «la sua esperienza pretesca e padronale non aveva smorzato, anzi aveva attizzato [...] un suo bollire riposto» verso la Chiesa e i ‘padroni’ (p. 22). Di formazione è insegnante di scuola elementare (p. 22). Il suo carattere è ingenuo, fiducioso («la sua andatura zoppicante aumentava il senso di ingenuità fiduciosa che lui trasudava per natura», p. 22) e sentimentale (chiama i

³⁶⁸ Beller 2007a: 161.

³⁶⁹ Beller 2007a: 162.

suoi amici bevitori «*compagni defraudati*» o «*fratelli miei*», p. 40). Con sua moglie, la madre di Ida, è paziente e amorevole: sopporta le sue «vampe tormentose», crisi isteriche, con bonarietà impietosa (p. 23). Con Ida, la figlia, è bonario e affettuoso: specialmente dopo aver bevuto il suo buon umore «naturale» e la sua «cultura di contadino» si sciolgono in pieno; le rifà le voci di tutti gli animali, le ripete fino a dieci volte canzoni e fiabe calabresi ecc. (p. 26). Giuseppe conduce la figlia a letto, accompagnandola, come una «madre», con ninnenanne di «suono quasi orientale» (p. 27). Ha dunque il vizio del bere (p. 24) ma è anche un amante dell'opera (p. 24). Giuseppe Ramundo assomiglia al padre di *Una donna* nella sua qualità di padre premuroso (in comparazione alla madre [di Ida] orgogliosa, nervosa e introversa) e 'materno'. È di famiglia contadina (p. 22) ma è abbastanza colto e a suo modo intellettuale. È un altro 'vinto' della storia, un contestatario senza energie (come simboleggia l'*handicap* della camminata).

Il terzo personaggio maschile è Alfio Mancuso, fidanzato e poi marito di Ida. Di mestiere è rappresentante presso una ditta (p. 35), in pratica un venditore ambulante. Di aspetto è «virile» e corpulento (p. 36). È un po' sprovveduto: quando c'è la «marcia su Roma» dei fascisti Alfio trova che «finalmente, in Italia, s'era stabilito un governo forte, che riporterebbe l'ordine e la pace fra il popolo» (p. 38). Non si interessa, comunque, di politica (p. 35), a differenza del padre di Ida. Con lei è anche lui materno (p. 35) e incoraggiante: la aiuta a vincere un concorso per insegnanti (in realtà con mezzi disonesti) (p. 37). Per quanto sia avventuroso e ardito nel lavoro, secondo il narratore Alfio Mancuso «fu sempre un affarista di poco conto, povero e zingarello» (p. 37). Di natura è gaio, come il padre di Ida («Tutti e due [Alfio e Giuseppe Ramundo], nell'aspetto e nei modi, erano simili a grossi cani di campagna, e pronti a far festa a qualsiasi favore della vita: fosse anche solo un filo di vento nella canicola» p. 35), e megalomane: parte per l'Etiopia, assoggettata dall'Italia, contando di diffondere le sue merci per tutto l'Impero (p. 42). E anche un po' egoista (p. 43): vuole essere sepolto a Messina, la sua città natale, e così i pochi soldi che lascia in eredità vengono spesi per esaudire questo suo ultimo desiderio. In rapporto ai fatti storici dello sfondo, rappresenta una piccola borghesia opportunistica che si illude di poter sfruttare il fascismo per i propri

utili. Una sorta di maschilità 'subalterna', parassitaria, lontana dal modello 'egemonico' ma pronta a sfruttarne le implicazioni.

Il quarto personaggio maschile del romanzo è Nino Mancuso (pseudonimo guerrigliero «Assodicuori» o semplicemente «Asso»), chiamato dal narratore anche Ninnuzzu o Ninnarieddu, figlio di Ida e Alfio. All'inizio del romanzo è studente di scuola media, poi si arruola nelle milizie fasciste ancora da minorenne (p. 91), diventa partigiano (p. 226) e infine contrabbandiere (p. 358).

Ha un corpo grazioso (p. 102), i capelli ricci e neri (p. 122), gli occhi «sempre animati» (p. 211). Dopo la guerra è alto, «ben fatto», abbronzato, elegante, vestito all'americana (p. 353). Ha le palpebre dai lunghi cigli ricurvi (p. 465). È un «teppista stradaio» (p. 64): non va a scuola ingiustificatamente (p. 56) ed è appassionato di armi (p. 263), automobili e motociclette (p. 374). Di carattere è pieno di sé (si è fatto fare un ingrandimento fotografico di se stesso, «avvolto in un sontuoso cappotto di lana di cammello che lui portava come fosse una bandiera», e lo ha posto sulla parete, «incorniciato come un quadro d'autore di grande importanza», p. 65), sfacciato (da giovane fascista canta a gran voce e a finestre aperte una canzone di guerra a variazioni, «apposta per fare il bravo e lo strafottente che sfida le spie della questura», p. 91), sarcastico (quando uno dei suoi amici, ragazzo borghese, avanza la sua perplessità sull'origine di Usepe, mentre si sa che Ida da molti anni è vedova, Nino gli replica, con disdegno: «Beh?! che forse i figli si fanno solo coi mariti?!», p. 107), avventuroso («Se i Regimi non volevano ammetterlo combattente, perché troppo piccolo (!), lui si sarebbe arrangiato a fare la guerra per conto suo!», p. 166), irrequieto e anarchico (a scuola, per non disturbare gli altri, viene messo da solo in un ultimo banco in fondo all'aula ma, se lo desidera, è capace di mobilitare tutta la classe, pp. 151-152) e esuberante («Nino lui sui Caporioni [Stalin, Mussolini ecc.] ci sputa sopra. Nino lui vuole vivere, vuole mangiarsi tutta la vita intera e tutto il mondo tutto l'universo! coi soli le lune e i pianeti!!!» p. 402). Con la madre è, specialmente all'inizio del romanzo, da adolescente, prepotente e aggressivo (le chiede soldi per il cinema e se lei si rifiuta di darglieli, glieli porta via con la prepotenza, p. 87), sfrontato (usa, per esempio, un linguaggio volgare in sua presenza, forse anche per provocarla, pp. 104-105), ribelle (ad esempio, per il gusto di infrangere i divieti materni porta a casa alcuni

suoi amici per mostrare a loro Useppe, p. 108), sarcastico e canzonatorio (quando la madre, fra le faccende di casa, anche involontariamente accenna un qualche motivo di canzone, Nino la interrompe subito perché, completamente stonata, non la sopporta, p. 130), insolente (quando Nino le annuncia a un certo punto che non andrà più a scuola, lei, fuori di sé, cerca di persuaderlo del contrario, ma «le sue proteste, a lui, facevano più o meno, l'effetto che farebbe la voce di un grillo o di una ranocchia a un pistolero che cavalca nella pampa», p. 153). Dopo la guerra diventa più premuroso (p. 259) ma allo stesso tempo negligente (la madre deve sempre informarsi di lui da un estraneo, pp. 348-349), generoso (le dà, per esempio, dei soldi, però sempre mezzo imbronciato, p. 355).

La sua relazione con il fratellino illegittimo «Useppe» è già a prima vista piena di simpatia reciproca, benché Nino non sappia da dove e come il bambino sia spuntato. Con Useppe Nino è sempre premuroso (pp. 110, 122, 123, 133, 353, 367), generoso (p. 126), dolce e carino (p. 210), affettuoso (pp. 233, 274), giocoso (p. 261), tenero (pp. 399-400) e protettivo (p. 406-407). Il suo amore per gli animali, specialmente per i cani, è un altro fatto che si manifesta spesso nel racconto (pp. 103, 210, 227, 435, 437, 438, 439). È anarchico (p. 151) come suo nonno Giuseppe, sebbene non abbia probabilmente neanche sfiorato un libro di teoria politica. Indipendente sia a livello economico che psicologico, è una sorta di 'intellettuale del popolo' (pp. 442-443). È anche un ladro (p. 147), frequenta le prostitute (p. 149), un omicida (in quanto soldato e partigiano) (p. 211) e libertino (p. 404). Pur essendo antifascista, si avvicina molto al modello di maschilità egemonica, di cui detiene molte caratteristiche: bellezza, forza, virilità, salute, aggressività e autorità. Tuttavia il suo affetto per il fratellino Useppe, dimostrato molto apertamente, e l'amore per gli animali un po' attenuano la sua maschilità "eccessiva".

Il quinto personaggio maschile è Giuseppe Cucchiarelli («Giuseppe Secondo», «il Matto», nome partigiano: «Mosca»), sfollato di guerra. Di mestiere è stato marmoraio (p. 177). Invalido di guerra (p. 177), diventa messaggero dei partigiani (p. 236). È anziano, magrolino, non molto alto, ha gli occhi vivaci e il braccio destro ingessato fino alla spalla (p. 177) e un mento sporgente e aguzzo (p. 296). La sua età è fra i 50 e 60 anni. Porta sempre una giacca e un cappello a falda ben calcato (p. 177). È comunista (p. 178), socialista rivoluzionario pronto anche

alla violenza (p. 226). Di carattere è sarcastico, ilare (si diverte a ripetere a voce alta, in modo canzonatorio, motti di guerra fascisti scritti sui muri, p. 177), disponibile e gentile con Ida (propone di depositare Useppe che dorme sul proprio carrettino vedendo la donna stremata, p. 177), generoso (in tempo di carestia è l'unico degli abitanti di Pietralata, «villaggio di esclusi», che offre un assaggio dei suoi piatti a Useppe affamato, p. 192), scaltro (ha nascosto sotto la fodera del cappello il proprio capitale liquido e lo indossa sempre, p. 191), esuberante (quando sente che Nino e Quattropunte, un suo compagno partigiano, arrivano a Pietralata e si presentano come partigiani, non riesce a trattenersi e rivela la sua identità rivoluzionaria, gridando più tardi: «'Evviva la bandiera rossa!' gridò a sua volta, fuori di sé, Giuseppe Secondo, 'fra poco ci siamo, compagni partigiani! La vittoria è nostra! La commedia è finita!!'» p. 214), premuroso (dopo essersi arruolato tra i partigiani, dichiara di lasciare in eredità a Ida e Useppe tutte le sue proprietà personali, cioè pochi soldi, p. 234), avventuriero (visitando brevemente Pietralata non vede l'ora di tornare ai campi partigiani, p. 235), gentile e dolce con Useppe (conversa con lui sempre volentieri e scherzosamente, p. 265) e perseverante (benché il suo braccio non sia guarito, non vuole far sapere a nessuno che gli fa male per timore di venire rimandato a casa dai partigiani, p. 283). Anche lui, come il padre di Ida, è un amante dell'opera (p. 270).

Il sesto personaggio maschile è Davide Segre. È un letterato, studente (p. 198), escluso per motivi di razza dalle scuole pubbliche in quanto ebreo (p. 411), poi diventa partigiano. Ha circa 20 anni (pp. 196-197). È anarchico (p. 215), pacifista (finché si unisce ai partigiani) (pp. 225-226) e sprezzante della Chiesa, ateo (p. 225). Ha le braccia e il petto pelosi e ispidi e il suo colorito naturale è bruno, quasi «da mulatto»; i suoi capelli sono nerissimi, duri, tagliati corti sulla fronte; ha una corporatura alta, sana, vigorosa, anche nello scadimento (è stato catturato e torturato dai nazisti) (pp. 196-197). Ha ciglia molli, lunghe (p. 200) ed è smagrito (p. 202). Le sue gambe sono robuste e pelose, quasi «primitive» (p. 202), somiglia a un arabo-etiope nomade. Il suo labbro superiore sviluppato manifesta «i sentimenti taciuti della bocca silenziosa»; nei suoi occhi allungati c'è un'espressione indifesa e sotterranea, ma nel viso è impresso uno «strano marchio di corruzione brutale» (è stato torturato dai nazisti) (p. 207). La sua andatura è

dinoccolata e slegata, «simile a quella di certi ragazzi negri» (p. 256). Di carattere è da una parte schivo e timido (evita sempre la conversazione con la gente di Pietralata, p. 201), impacciato (sempre a Pietralata tenta di scusarsi, in modo «selvatico, mezzo imbarazzato e mezzo brusco», per essersi fatto ospitare, p. 201), scostante e scontroso («Ida avrebbe voluto fare all'ospite [Davide] cento domande [su Nino], ma di fronte al suo solito contegno scostante e forastico, se ne tratteneva», p. 348), timido, protervo, nervoso («Era, chiaramente, assai timido; però il suo silenzio sapeva pure di protervia, quasi che si negasse a ogni conversazione per vendicarsi l'obbligo di civiltà che lo aveva indotto, di malavoglia, di trattenersi qui [a casa dei Marrocco, affittuari di Ida e Usepe] in compagnia», p. 349), rude ma anche mortificato (propone, davanti a tutta la famiglia Marrocco, Ida e Usepe, a Santina, prostituta anziana, di «accompagnarlo giù», e con lei Davide si sfrena «in un'aggressività animalesca, avida e quasi frenetica» ma poi al momento dei saluti la guarda timidamente – a letto ha evitato di guardarla – e le dà tutti di soldi che ha, vergognandosi di non poterla pagare meglio; poi deve anche richiederle qualche soldo indietro per il tram e questo lo fa arrossire mortificato, pp. 350-352). Dall'altra parte è indipendente («'Io non appartengo a nessun esercito!» p. 220), dolce (quando Carulina, abitante di Pietralata, gli inumidisce la pelle dietro gli orecchi col vino, per 'buona fortuna', Davide, prima sempre scontroso, sotto l'effetto del vino si dà a ripetere «Grazie!» a Carulina, p. 224), ardente (quando parla di argomenti a lui cari come l'anarchia, p. 226). È un sognatore ma allo stesso tempo cinico (confida a Nino di aver sognato di scrivere un libro già da piccolo perché «con la scrittura di un libro [...] si può trasformare la vita di tutta quanta l'umanità» ma subito dopo quasi si vergogna di questa confidenza e gli afferma che si tratta di una «balla», e che lui «se ci si metteva, voleva scrivere solo della pornografia», pp. 410-411), scorbutico (quando lavora brevemente in una fabbrica per «immedesimarsi» meglio con gli operai: «Davide – già scorbutico per sua natura – si faceva più che mai timido e scontroso con gli operai», p. 418), modesto ma allo stesso tempo vanitoso (recita le sue poesie a Usepe dicendo che sono «versi da principiante», ma si compiace comunque di raccontargliele, p. 525) e giocoso con Usepe (p. 601).

Davide è una sorta di antitesi di Nino: mentre Nino ama essere al centro dell'attenzione, Davide si imbarazza di fronte a un pubblico. Il fatto che sia ebreo lo pone in una situazione alquanto diversa (marginalizzazione, stigma) rispetto agli altri personaggi maschili del romanzo, e la sua curiosità intellettuale, l'indipendenza e l'isolamento ne fanno un esponente di una sorta di maschilità 'sognante'. Per quanto riguarda il suo essere ebreo e gli stereotipi legati a questo gruppo etnico, Davide sembrerebbe rispettare il tipo di ebreo «sentimentale e filosemitico», come Isaac di York e sua figlia Rebecca in *Ivanhoe* (1819) di Walter Scott, come scrivono Gans & Leerssen.³⁷⁰ Secondo Gans & Leerssen «they embody the dignified and heroic endurance of persecution, and a high-minded morality that transcends religious differences».³⁷¹ Nella letteratura europea del XX secolo, sostengono Gans & Leerssen, gli ebrei vengono rappresentati alla «Isaac-e-Rebecca» e spesso con un talento speciale per le arti; Davide infatti ha fantasia e un talento per la scrittura.³⁷² Gans & Leerssen parlano anche di una tendenza «tipicamente ebraica» verso l'iconoclastico e l'empio (*iconoclastic, impious*), citando gli esempi di Freud e Einstein³⁷³; Davide in effetti è un personaggio che dubita, mette in questione delle verità 'certe' e dubita anche se stesso in continuazione. Infine Gans & Leerssen notano che nell'immagine di sé degli ebrei nozioni di vulnerabilità e forza si alternano: «an emphasis on long generations of persecution merges with a "narcissistic" celebration of Jewish traditions and achievements».³⁷⁴ Difatti, la figura di Davide è una sorta di miscuglio di vulnerabilità e forza: è un pensatore indipendente che «non ha bisogno di nessuno» e con tratti narcisisti, ma allo stesso tempo sembra un bambino inerme, abbandonato da tutto il mondo (tutta la sua famiglia viene esportata nei lager, il suo unico vero amore, «la G.», lo ha tradito e il suo miglior amico, Nino, è difficilmente raggiungibile).

Oreste Aloisi o «Quattropunte» (pseudonimo partigiano) o «Quat», il settimo personaggio maschile, partigiano, è figlio di braccianti agricoli (pp. 301, 304). Ha l'aspetto del contadino laziale, gli occhi piccoli, bonari e furbi, il corpo piccolo e

³⁷⁰ Gans - Leerssen 2007: 205.

³⁷¹ Gans - Leerssen 2007: 205.

³⁷² Gans - Leerssen 2007: 205.

³⁷³ Gans - Leerssen 2007: 205.

³⁷⁴ Gans - Leerssen 2007: 206.

robusto (p. 210). Ha 18 anni (p. 301). È un «vecchio militante della Rivoluzione» (p. 213), comunista (p. 226). È analfabeta (p. 213) e parla prevalentemente in romanesco (p. 213). Di carattere è fedele, non autonomo (verso Nino) (pp. 210, 215, 221, 226), compito e laconico, («pure nel suo contegno decoroso e laconico, internamente ballava e saltava per l'entusiasmo [si crede, all'epoca, che gli Alleati abbiano prevalso, e i partigiani di *Libera* (Nino, Oreste, Davide ecc.) smaniano di partecipare alla battaglia 'finale' di Roma]», p. 297), idealista, romantico (crede ferventemente nella rivoluzione comunista, p. 297), accorto (dopo che la fornitura di chiodi, la sua «specialità» contro i tedeschi [ha l'abitudine di gettare dei chiodi sulle strade dove passano gli automobili dei nazisti], è diventata difficile, se li fabbrica da solo in una fucina di paese, in complicità con il garzone e di nascosto dal padrone, p. 298).

L'ottavo personaggio maschile del romanzo è Remo Proietti, oste nel quartiere operaio di San Lorenzo. Ha la faccia scura e prosciugata «da taglialeña» o «spaccapietre» (p. 483), gli occhi neri infossati sotto gli zigomi ossuti e duri (p. 334), sembra sempre chiuso in preoccupazioni proprie (p. 334). È comunista fervente (pp. 401, 402), iscritto al Partito Comunista «fino dai tempi della clandestinità» (p. 486). Di carattere è laconico ma solidale (quando Ida va a chiedergli aiuto, impacciata, mezza balbuziente, lui, «senza nemmeno aprir bocca, con un cenno muto del mento, comandava alla moglie di rimediare ancora oggi, in cucina, una porzioncella gratuita per la madre del compagno Asso [Nino]», p. 334), ottimista e fiducioso nel futuro («Stavolta il Comunismo aveva vinto la guerra! Non era stata l'Armata Rossa a distruggere gli eserciti italiani? [...] Gli apparenti ripieghi, tradimenti e ritardi (che avevano già stufato Ninnarieddu) al dire di Remo non erano altro che una tattica, la quale in politica va sempre messa in conto», p. 482), un po' sprovveduto («Non c'erano mali, problemi della società – [...] – per i quali il compagno Togliatti, istruito dal suo genio interno, non conoscesse già il rimedio e la soluzione, prossima o futura. [...] Da tutti i segni, oggi s'era alla vigilia del Mondo Nuovo», p. 483). È il tipo del comunista ignorante, buono e ingenuo, ricco di un innato senso di generosità e giustizia, che crede ciecamente nelle virtù del popolo. La narratrice lo guarda con simpatia, come esponente di una maschilità alternativa (non egemonica), ma senza nascondere i suoi limiti.

Giovannino Marrocco, figlio della famiglia Marrocco con la quale Ida e Usepe a un certo punto vivono, è un personaggio che non agisce direttamente nel racconto ma che viene presentato attraverso le sue lettere dal fronte russo, da quello che i membri della sua famiglia dicono di lui e alla fine dal resoconto del narratore del suo ultimo giorno in Siberia. Prima della guerra è stato lavorante presso un materassaio (p. 312) e ha frequentato le scuole serali (p. 312). Parla e scrive in dialetto (p. 385). Del suo carattere si sa poco ma nelle sue lettere dal fronte russo cerca di sembrare ottimista e fiducioso ed è affettuoso (pp. 319-320) e tenero con Annita, la fidanzata (pp. 320-321). La musica sembra sia stata un suo passatempo: a casa ha due opuscoli per imparare a suonare la chitarra e il mandolino (p. 313).

Clemente Domizi o «Manonera» è il fratello di Consolata, amica della famiglia Marrocco. Prima della guerra è stato falegname (p. 378). Tornato dal fronte russo, è stato mutilato delle dita di un piede e della mano destra; è dunque mezzo monco e invalido (p. 378), aggrappato a una stampella (p. 379). Il suo colorito, «già sanguigno», si è fatto giallastro, a motivo della malaria (p. 380). Rimpicciolito dalla magrezza, è di un pallore verdastro, ha gli occhi infossati e torbidi «da morto» (p. 559). Ha 28 anni (p. 380). Indossa un soprabito autunnale nonostante la stagione calda e in testa una scoppoletta (p. 559). Da giovane è stato fascista (p. 382). Di carattere è, dopo la guerra, taciturno («chiacchierava il meno possibile, e di malavoglia», p. 379), perseverante (afferma di poter lavorare nonostante la sua minorazione, p. 380), fiero, amaro («sebbene non si rivolgesse a nessuno in particolare, si capiva che il suo discorso era diretto specialmente alla sorella, per farle sapere che lui non era ridotto a un povero storpio malaticcio, come lei mostrava di credere, e non aveva bisogno né di lei, né di nessuno», p. 380), scontroso, rinchiuso, schivo, rabbioso (prima della guerra il vino per lui è stato un piacere, un motivo per stare in compagnia, ma tornato dal fronte il vino gli sa sempre di amaro e «nessuno riconosceva più il tipo gioviale di una volta in questo muto scontroso», p. 381).

Nello D'Angeli, protettore di Santina, prostituta di mezza età, ha 32 anni (p. 423) ma ne mostra dieci di meno: è scuro, ha la fronte bassa, gli occhi «da cane rabbioso», è una «faccia da galera», non dà a vedere nessuna emozione particolare (p. 423). Non è veramente brutto ma neanche bello, è «burino», di statura bassa,

cupo, scostante – non piace alle ragazze (p. 427). Quando si presenta alla polizia, dopo l'uccisione di Santina, indossa pantaloni usati e sporchi, ha un portafogli di finto coccodrillo, una camicia aperta fina, di lino rosa, al collo un quadrifoglio di smalto verde appeso a una catenina, pantaloni di tela sformata, senza la cintura, scarpe estive sui piedi nudi (p. 424). Fra i capelli ha frammenti di spiga secca, dopo il delitto è andato a dormire nei prati (p. 424). È cresciuto negli istituti pubblici per gli infanti abbandonati e i minori (p. 425), non è molto furbo ed è spesso in carcere (p. 427). Di carattere è aggressivo (p. 426), diffidente degli altri (p. 427) e indifferente (p. 430-431). È quasi una caricatura della maschilità egemonica. In realtà è solo un emarginato, violento e ignorante.

Il penultimo personaggio maschile di primo piano della *Storia* è il professore Marchionni, neurologo. È il più istruito di tutti i personaggi maschili del romanzo, ma secondo il narratore è un professore «senza troppe qualità» (p. 506). È alto e pasciuto, ha gli occhiali, le guance spesse e i baffi grigi spioventi (p. 501). È di mezza età (p. 501). Parla sempre in un tono fiacco e accademico ma si esprime con «proprietà e riguardo» (p. 501). Con Usepe, un suo paziente, è fermo e autorevole (pp. 502-503) e, agli occhi di Ida, lo veste un «gelo ufficiale e subdolo» (p. 624). Nonostante la sua cultura e il suo rango sociale, non sembra esercitare una particolare attrazione sulla protagonista. Ha un «potere» che esercita con autorità, ma solo nella sua professione, al di fuori della quale sembra lontano e distaccato.

Lo «strillone di giornali» è l'ultimo dei personaggi maschili. È dunque un venditore di giornali (p. 348) ma definisce se stesso 'giornalista' (p. 371). Ha la faccia rotonda e il mento molto sporgente (p. 371). Dopo una trombosi diventa disoccupato, mezzo paralizzato, si appoggia a un bastone e ha la faccia avvilita e gonfia (p. 587). La sua età precisa non viene detta ma è «attempato» (p. 348). Di carattere è ironico, sconcio (quando Santina va via con Davide, le dice: «'Vadi, vadi pure col signore, noi l'aspettiamo', [...] con una festevolezza cordiale, e un po' maligna, 'noi qua l'aspettiamo, a suo comodo», p. 350), esuberante (quando Nino viene a trovare Ida e Usepe, esilarato dal primo, batte un pugno sulla tavola e dice a Ida: «'Sto fío vostro, a' signó, è proprio gaiardo!!'» p. 354) e giocoso (fabbrica a Usepe un cappello tipo carabiniere con un quotidiano e se lo mette in capo; Usepe ne ride rumorosamente, p. 371).

ii. *Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)*

La funzione narrativa del personaggio di Gunther in *La Storia* potrebbe essere di Falso Eroe perché fa il galantuomo per 'invitarsi' a casa di Ida. Sarebbe forse troppo semplicistico ascrivergli la funzione dell'Antagonista anche se aggredisce e violenta Ida (e rappresenta il popolo 'nemico') perché in fondo viene descritto come un ragazzo sperso e disperato in un ambiente a lui ostile.

La funzione di Giuseppe Ramundo, padre di Ida, potrebbe essere di Donatore perché come succede in *Una donna*, anche nella *La Storia*, la figura del padre è più vicina alla protagonista della madre. Giuseppe educa la protagonista (l'Eroe) e la «prepara» per la vita («ricerca»).

Alfio Mancuso, marito di Ida, potrebbe essere un Aiutante dell'Eroe perché aiuta e incoraggia Ida. Nino Mancuso, il figlio di Ida, potrebbe forse essere pensato sia come un Antagonista che come un Aiutante in quanto specialmente all'inizio del romanzo fa preoccupare la madre in continuazione e addirittura la ricatta ma, diventato più grande e indipendente, aiuta Ida a livello finanziario e ogni tanto va a trovarla. Giuseppe Cucchiarelli, sfollato di guerra, potrebbe essere un altro Aiutante poiché è sempre premuroso e generoso con Ida e Useppe. Davide Segre, studente ebreo diventato partigiano, potrebbe forse essere considerato un altro Donatore in quanto, qualche volta, quando visita Ida e Useppe, dà qualche informazione su Nino, se ne possiede. Oreste Aloisi potrebbe essere un altro Aiutante perché durante il periodo che Ida e Useppe vivono a Pietralata, è molto premuroso verso Useppe e Ida. Remo Proietti potrebbe essere un Aiutante e un Donatore: fornisce, quando può, viveri alla famiglia Mancuso e funge da 'messaggero' tra Ida e Nino. Giovannino Marrocco, soldato mai tornato dalla Russia, non ha altra relazione con Ida oltre al fatto che lei e Useppe vivono per un certo periodo nella sua camera; non ha dunque una funzione narrativa precisa per quanto riguarda Ida-Eroe. Clemente Domizi ha una relazione ancora meno vicina con Ida, non si può collocarlo in nessuna funzione narrativa. Neanche Nello D'Angeli ha niente ha che fare con Ida, a parte uccidere una persona (Santina) che a volte viene a leggere le carte a casa Marrocco, dove Ida e Useppe abitano per un periodo. Il professor Marchionni

invece potrebbe essere considerato come un Falso Eroe o addirittura un Antagonista perché sebbene debba aiutare Useppe nella sua condizione di bambino isolato, forse autistico, e epilettico, non sa dire quasi niente di utile alla madre, oltre a ripetere le stesse cose che la dottoressa di famiglia le ha già detto e a metterla in soggezione. Lo «strillone di giornali» potrebbe essere un altro Aiutante perché intrattiene Useppe qualche volta quando visita la famiglia Marrocco.

iii. Conclusioni

I personaggi maschili della *Storia* hanno un atteggiamento ambivalente rispetto agli stereotipi legati agli uomini italiani (e ai tedeschi e agli ebrei) e alla “maschilità italiana”. Gunther, ragazzino tedesco, ingenuo ma robusto, violenta Ida, donna sola, vedova, inerme, italiana. Gunther, l'unico personaggio straniero che si presenta in modo più approfondito nel racconto, potrebbe essere pensato come simbolo della Germania che attacca l'Italia (Ida), cioè come un paese un po' ingenuo, selvaggio e goffo, anche se in fondo buono e non del tutto consapevole della tragedia della guerra. Il personaggio di Giuseppe Ramundo, padre di Ida, rappresenta una sorta di maschilità ‘subalterna’: è un padre ‘materno’, affettuoso e premuroso ma anche un contestatario (del fascismo) senza energie, come simboleggia il suo *handicap* della camminata anormale. Anche Alfio Mancuso, marito di Ida, rappresenta una sorta di maschilità ‘subalterna’, ma in un senso diverso: incarna una maschilità parassitaria, lontana dal modello egemonico ma pronta a sfruttarne le implicazioni (saluta il fascismo come un'opportunità per i suoi affari commerciali). Nino Mancuso, pur essendo antifascista, si avvicina molto al modello della maschilità egemonica, di cui detiene molte caratteristiche: bellezza, forza, virilità, salute, aggressività e senso di autorità. Il suo rapporto con la madre, da sdegnoso e profittatorio a tollerante, rafforza l'idea dell'uomo che comanda le donne, che siano amanti o madri. Giuseppe Cucchiarelli potrebbe essere un altro esponente di una maschilità ‘subalterna’ (e sensibile, in quanto è sempre premuroso con Ida e il suo bambino Useppe): nonostante l'età avanzata, si unisce ai partigiani e muore “eroicamente” senza svelare nessuna informazione ai nazisti. Davide

Segre, studente ebreo, potrebbe rappresentare una sorta di maschilità ‘sognante’: è filosofico, intellettuale, idealista ma allo stesso tempo cinico.

Per quanto riguarda i personaggi maschili minori, Remo Proietti, l’oste, rappresenta una sorta di maschilità alternativa (non egemonica): è un comunista ignorante, ingenuo ma sempre generoso e pronto ad aiutare Ida. Nello D’Angeli, protettore di Santina, prostituta, è quasi una caricatura della maschilità egemonica. In realtà è solo un emarginato, respinto da tutto il mondo (tranne Santina che sopporta qualsiasi offesa o aggressione da parte dell’uomo con una soggezione schiavesca). Nonostante la cultura e il suo rango sociale, il professor Marchionni viene descritto come un’autorità “falsa”, come un professore «senza troppe qualità».

In sintesi, nella *Storia* ci sono figure di padri “positive”, quasi ‘materne’ (Giuseppe Ramundo), uomini idealisti e sognatori – per quanto siano “deboli” nelle loro convinzioni (Giuseppe Ramundo, Giuseppe Cucchiarelli, Davide Segre) –, caricature della maschilità egemonica (Nello D’Angeli) e personaggi che ne sono quasi esponenti modello e ne mettono in luce tutte le contraddizioni (Nino).

Ida, la protagonista, viene descritta come una donna senza particolari sentimenti romantici o sessuali: non è attratto da nessun personaggio maschile, anzi spesso ha solo paura dell’Altro. Diverse volte viene descritta come una donna rimasta bambina a livello psicologico. Si sente a suo agio soltanto con il padre (che dal punto di vista narrativo ha i contorni di un Donatore) e con il marito (l’Aiutante), a volte ha paura perfino del figlio Nino (che talvolta veste addirittura i panni dell’Antagonista).

In conclusione, i personaggi maschili della *Storia* sembrerebbero in parte contestare la maschilità egemonica (maschilità ‘subalterna’, ‘morbida’), in parte la rafforzano (Nino), pur con qualche cedimento (l’affetto di Nino per Useppe). È in un certo senso difficile fare una comparazione tra i personaggi maschili di *Una donna* e della *Storia* perché il contesto sociale dei romanzi è diverso: in *Una donna* abbiamo una protagonista appartenente a una classe sociale quasi aristocratica (benchè suo marito sia poi di origini più umili) mentre nella *Storia* ci sono prevalentemente personaggi della classe operaia. Comunque, un certo tipo di figura paterna è presente in entrambi i romanzi: un padre ‘materno’, premuroso e

affettuoso, contrapposto a una madre sottomessa, distante, perfino isterica. Nella *Storia* non si riscontrano più né il *dandy* ‘dannunziano’ né l’eroe sentimentale tardo-romantico, ma questo è forse causato in parte, appunto, dall’ambientazione diversa (proletaria). Un certo tipo di maschilità egemonica è rappresentata dal personaggio di Nino, che, non è comunque privo, in controtendenza, di una certa sensibilità e dolcezza (l’affetto per Ueseppe e l’amore per gli animali).

c. *Acciaio (2010) di Silvia Avallone*

i. *I personaggi maschili*

In *Acciaio* di Silvia Avallone ci sono otto personaggi maschili principali, che sono, nell’ordine in cui appaiono: Enrico, padre di Francesca, una delle protagoniste, Arturo, padre di Anna, l’altra protagonista, Alessio, fratello di Anna, Cristiano, amico di Alessio, Nino e Massimo, i “fidanzati” di Anna e Francesca, il dottor Satta, conoscente di Enrico, Mattia, amico di Alessio e in seguito fidanzato di Anna.

Enrico, padre di Francesca, è un metalmeccanico nell’acciaieria locale, la Lucchini. Di aspetto è gigantesco (p. 10), ha la barba (p. 11), è muscoloso (p. 11), ha le dita tozze, rosse e callose (p. 13). Indossa una canottiera (p. 10). Non si interessa di politica e non segue le notizie (p. 229). Dopo un incidente stradale diventa «scemo», è affetto da analfabetismo di ritorno, regredisce a uno stato «pietoso» (p. 288). È di famiglia contadina (p. 11), non si sa se ha studiato, usa un linguaggio volgare (p. 11). Di natura è violento (malmena la moglie e la figlia, p. 116), geloso, possessivo, ossessionato (sorveglia continuamente la figlia sulla spiaggia con il binocolo dal balcone, pp. 9-11), meschino (quando porta Francesca dal medico perché lei si è tagliata la mano con un coltello per una sorta di vendetta contro il padre, chiede al medico di non visitare Francesca perché non veda i lividi delle sue botte, p. 51), coscienzioso (rispetta i limiti di velocità e le leggi della strada), diffidente degli altri, uomini o donne che siano, non socievole (non va mai al bar dove la maggior parte degli abitanti di Piombino si raccoglie, p. 269), lavoratore scrupoloso e puntuale (pensa di essere un lavoratore esemplare rispetto

per esempio al suo vicino Arturo, che considera un «furbo», e i ventenni «buffoni», pp. 60-61), insensibile (dopo aver malmenato la moglie guarda la televisione «comodamente sdraiato», p. 120), furibondo (quando dà in escandescenze rompe delle cose, p. 181), paziente, perseverante, meticoloso (smonta e rimonta elettrodomestici con grande cura, p. 214), collerico, brusco, tirannico (Francesca deve fare attenzione a non fare alcun rumore mentre fa colazione perché altrimenti Enrico le potrebbe dare uno schiaffo; prima dell'incidente stradale proibisce a Francesca di andare a scuola pp. 215-216, 254; abusa della moglie, p. 217). Gli piace guardare la televisione, lavare la macchina e smontare e rimontare gli elettrodomestici (p. 269). È dunque un personaggio pieno di contraddizioni, che sembra più a suo agio con le macchine che con le persone, e rappresenta una maschilità possessiva e violenta.

Arturo, padre di Anna, è caporeparto all'acciaieria locale (pp. 13-14) ma viene licenziato perché ha rubato taniche di gasolio per anni. Di aspetto è di statura piccola (p. 13), ha peli sul petto (p. 53), è bello, «pieno di fascino», «avrebbe potuto avere molte donne» (p. 121) ed è ben rasato (p. 209). È spesso vestito con abiti eleganti e con gli occhiali da sole (pp. 121, 207, 209, 281-282). Crede di essere molto 'furbo' (p. 55). È una sorta di anarchico: non ha nessun rispetto per la legge e non vuole a nessun costo essere un «cittadino coscienzioso» (pp. 212, 251), ritiene per esempio che gli iscritti al sindacato siano degli «sfigati» (p. 15). Quando parla sembra che gridi sempre (p. 13). Di carattere è spensierato, allegro, incosciente («Era un ometto allegro, espansivo: aveva un sacco di amici. Lo licenziavano, era pieno di debiti e lui fischiava», p. 14), pigro («Una sola certezza nella vita: lavorare stanca», p. 15), illuso («Sì: domani avrebbe vinto a poker e poi, con i soldi vinti, avrebbe fatto affari», p. 15), borioso (ha una macchina da «cinquanta milioni», p. 15), collerico, sgarbato (grida a un anziano che fischiava perché ha passato la notte in macchina e pensa che sia ancora notte, p. 53) ma volubile (quando scopre che è mattina, sempre in macchina, cambia tono d'improvviso con l'anziano, p. 54; sgrida Anna, la figlia quattordicenne, perché si è truccata e schianta la saliera contro la parete ma quasi subito dopo torna allegro e mansueto, p. 77), bugiardo, profittatore, girovago (mente all'anziano spacciandosi per un mercante d'arte e ha intenzione di procurarsi il pranzo a spese altrui in qualche modo, p. 58),

codardo (scoperto dalla polizia, fugge, p. 237), lusinghiero (tornato brevemente a casa, si prodiga in complimenti per il pranzo, p. 75), 'viziato' (è sempre la moglie Sandra che fa i lavori di casa, pp. 77-78), megalomane (dopo essersi fuggito alla polizia, progetta di tornare a casa «alla grande» e portare alla moglie Sandra «non uno, ma due diamanti», p. 251), sconsiderato, egoista (quando da giovane va con Sandra all'isola d'Elba, passa tutto il tempo con il suo amico Pasquale, pp. 142-143), teatrale («'Vi vedo bene!' Come se non li avesse piantati, soli e in mezzo alle grane, per quasi un'intera estate [...] Arturo lasciò cadere il soprabito sul divano, si accomodò accavallando le gambe. Un talento mancato al teatro», p. 207), padre 'generoso' (fa regali alla moglie e ai figli coi soldi guadagnati in modo illegale, pp. 208-209), superficiale («È questo che conta. L'auto nuova tirata a lucido [...]. Salutare i passanti attraverso il vetro del finestrino [...]. Costeggiare il marciapiede: siamo gente che non ha nulla da temere», p. 211), prepotente (con suo figlio Alessio: «'Qualsiasi cosa' disse guardando fuori con disprezzo, 'è meglio di fare l'operaio. [...] 'Io all'età tua avevo le idee, i sogni. Avevo voglia di svoltarla...'», p. 212), sfacciato (non torna a casa da quattro mesi e Anna lo vede di nascosto andare ridente in giro per Piombino, vestito bene, con una bottiglia di spumante in mano, pp. 281-282). Dopo la morte del figlio diventa chiuso, muto (p. 355). È dunque un delinquente (da giovane è stato borseggiatore, p. 14, ora traffica quadri rubati e smercia banconote false pp. 13-14, 54, 233-237, 248, 251), un giocatore d'azzardo (pp. 15, 58), bugiardo (p. 58) e profittatore (p. 58). Gli piace guardare la televisione (p. 77) e gli piacciono vestiti e gli accessori (pp. 121, 207, 209, 210, 281-282) e le macchine (p. p. 15, 211, 281). È dunque anche una sorta di *dandy* o *metrosexual*. Superficiale ed egocentrico, rappresenta una maschilità narcisista, malleitaria, che aspira a --? come maschilità egemonica senza averne le caratteristiche (gli manca il prestigio sociale, il potere, il successo).

Alessio, fratello di Anna, è metalmeccanico specializzato all'acciaieria Lucchini (p. 314). È biondo (p. 23), muscoloso (p. 44), «fico» (p. 44); il suo corpo è robusto e abbronzato (p. 57) e «ruvido e grezzo» (p. 284), ha gli occhi azzurri (p. 93), quasi grigi (p. 122). Ha 23 anni (p. 124). Al lavoro, al posto dell'elmetto, sfida il pericolo indossando un cappellino dei Chicago Bulls, con due borchie infilate ai lati della visiera e la tuta (p. 21). Fuori del lavoro indossa una maglietta, i Ray-Ban,

due catene d'acciaio al collo, i jeans mezzi sbottonati, l'orlo degli slip bene in vista (p. 93). Quando la sera va fuori indossa una camicia bianca ben stirata con il colletto rialzato (p. 122), ha il cellulare «di ultima generazione» (p. 284) e i jeans larghi e cascanti sul sedere (p. 314). È iscritto alla FIOM, cioè il sindacato dei metalmeccanici (p. 42), ma non sopporta la Sinistra: pensa che DS e Rifondazione Comunista siano dei «banfoni» e secondo lui in generale «i comunisti sono mezze seghe» (p. 26). Ha votato Forza Italia («Perché Berlusconi *di sicuro non è sfigato*») ma poi cambia idea quando i licenziamenti all'acciaieria cominciano a concretizzarsi (p. 220).

Usa un linguaggio familiare e volgare (p. 56). Di carattere è da una parte esibizionista (Sandra, la madre, al marito: «'[Alessio] vuole il macchinone, mica la giustizia sociale. Vuole apparire, fare lo sborone...'», p. 15; ha abbassato la sua Peugeot di dieci centimetri per renderla più «aggressiva» e ci ha montato tre alettoni «stile Batman», p. 82), aggressivo, violento (ha colpito un collega di lavoro perché ha insinuato qualcosa sulla sua sorella Anna, p. 21; «Stringeva forte nel pugno il volante. Quel pugno che gli veniva più facile di qualsiasi parola», p. 88), lussurioso («[Nonostante la stanchezza] non esiste vado a letto, è sabato sera, è estate. E le discoteche sono strapiene di fica», p. 82), licenzioso e impudente (guarda i film porno con Sonia, l'amante saltuaria, in camera sua, che è anche di Anna, la sorella, che deve aspettare in cucina finché finiscono di fare l'amore rumorosamente, p. 44; «Non gliene fotteva un cazzo di Sonia. La questione è che bisogna avere molte donne nel quartiere per essere il numero uno», p. 95), incosciente (guida a «velocità folle» con Cristiano, l'amico, sul sedile accanto senza cintura, p. 82), dominante (con Cristiano, è Alessio che decide in quale *nightclub* vanno, p. 83, 84), collerico, impulsivo (dopo aver investito per sbaglio un gatto con una macchina del lavoro, scende e comincia a prendere tutto a calci e poi colpisce il suo caporeparto perché è venuto a sgridarlo, p. 86), dispotico (impedisce ad Anna di andare al pattinodromo perché non può «controllarla» in quanto lavora, p. 94), irresponsabile (fuma marijuana e beve alcolici anche se deve andare al lavoro lo stesso giorno, p. 95), iperprotettivo (quando viene a sapere della relazione tra Anna e suo amico Mattia ordina ad Anna di tornare a casa ed aspettarlo sveglia finché non torna, p. 178), volgare (chiama Elena, la sua ex ragazza, responsabile del personale dell'acciaieria

Lucchini, «troia», dopo che lei ha insinuato che lo stipendio di Alessio sia importante per la sua famiglia e che vorrebbe risparmiarlo dai licenziamenti, p. 308) e superficiale («L'elmetto è solo un optional. È come il casco: sei sfigato se te lo metti», p. 334). Dall'altra è anche affettuoso (lascia che Anna venga a dormire incastrato a lui, p. 56), responsabile, fa da «padre» ad Anna («nel casino che era la sua famiglia, con quel padre di merda, a sua sorella d'ora in poi avrebbe dovuto pensarci lui» p. 57), sensibile (emozionato, si ricorda il giorno in cui è andato a comprare una fede ad Elena, p. 127), affascinante, nel suo circolo, e competitivo («Aveva il fisico e lo sapeva. Aveva la grana, quella che ricavava dalla coca e dal rame. E poi disponeva di molte donne nel quartiere», p. 93), compassionevole (si impietosisce delle conigliette che lavorano al *Gilda*, locale sexy, pp. 124-126), leale (viene al *Gilda* soltanto per far piacere al suo amico Cristiano, p. 124), paziente, perseverante (aspetta ore al pattinodromo per vedere anche per un solo momento Elena, pp. 150-156), fiero (al padre Arturo: «Mi piace farmi inculare, mi piace travasare l'acciaio nelle siviere e avere il ruolo dello sfigato nel mondo. Ma non mi piace inculare gli altri», p. 213), 'gentiluomo' (benché arrabbiato con Elena, la porta a pranzare e paga il conto, p. 313). È anche un ladro (ruba il rame con Cristiano dal parco della Dalmine-Tenaris, p. 101), usa stupefacenti (pp. 55, 57, 86), ma si ritiene comunque una sorta di "lavoratore onesto" (p. 213). I suoi passatempi e interessi includono dunque le macchine (pp. 15, 26, 82, 83, 196), il pugilato (p. 23), le discoteche (pp. 23, 82), musica hardcore (pp. 82, 327), le droghe (pp. 86, 95, 328), il sesso (p. 95) e i cellulari (p. 284).

Alessio è un miscuglio di *latin-lover* e una sorta di *dandy* o *metrosexual*. Tuttavia, è anche un fratello e figlio affettuoso e un uomo 'ferito' perché viene lasciato da Elena, il suo 'vero' amore che non riesce a dimenticare. È in forte antagonismo con suo padre, ma nel contempo condivide con lui l'ambizione e il cinismo.

Cristiano, amico di Alessio, è escavatorista alla Lucchini ma lavora per un'altra ditta che fornisce servizi all'acciaieria (p. 87). È molto alto e magro (p. 203). È coetaneo di Alessio. Indossa jeans larghi «da piscello», ha i capelli sparati dal gel e piercings (p. 203). Di carattere è incosciente (siede senza cintura nella macchina di Alessio il quale guida a «velocità folle», p. 82), sottomesso (deve

sottomettersi alla volontà di Alessio il più delle volte, pp. 83-84), spericolato (ha investito tutto il suo stipendio in cocaina, p. 84), rozzo, semplice («La droga cominciava a fare effetto e aveva un solo pensiero in testa: la bionda in perizoma sul cartellone pubblicitario all'entrata di Piombino» p. 85), 'dongiovanni' («Cristiano stava cercando di intortarsi una tipa», p. 98), buffone (monta nudo su un Caterpillar e vuole che Alessio lo filmi, p. 285), inetto (non è capace di bussare alla porta della sua ex ragazza per vedere suo figlio anche se lo sente piangere per le scale del condominio, e sente «qualcosa nel petto di forte e di sciolto» pp. 106-107; «Avrebbe voluto dare un bacio a suo figlio prima di uscire, perché la sua ex non era in casa. Ma non aveva trovato il coraggio», p. 122), illuso («'Giuro che è l'ultima [pista di cocaina] della mia vita. Da domani divento un padre!'», p. 171), egoista, infantile («'È un delirio, Mattia. Quello piange ogni sacrosanta notte, attacca a piangere mentre sto scopando, capito? Ogni volta, cazzo. E quell'altra si alza sempre. Ma lascialo piangere un attimo, no?'», p. 203), volgare, sbruffone (cerca di spiegare a Nino e Massimo come si rimorchiano le donne, pp. 265-266). Sentendosi incapace come padre e stufo dalla sua vita, progetta una rapina (p. 193) e vorrebbe che Mattia vi partecipasse, dato il suo passato (pp. 204-205). Sfrutta i servizi delle spogliarelliste, anche, possibilmente, minorenni (pp. 84, 125) e ruba il rame con Alessio (pp. 101, 329). Cristiano è dunque un *latin-lover* fallito, un inetto, un padre incapace, un amico subordinato. Non ha autorità né energia, è schiavo della droga e non ha prospettive di carriera. La sua è una maschilità '*border-line*', che si esprime solo come sessualità ossessiva.

Nino, corteggiatore di Francesca, è biondo e bello di aspetto (p. 46). Ha 16 anni (p. 46). Di carattere è spericolato, guida la motocicletta a velocità estrema senza casco (pp. 62-63) ma con Francesca, di cui si è innamorato, è insicuro (pp. 266-267). Si interessa di automobili e motorini (p. 66).

Massimo, amico di Nino, è il fidanzato di Anna all'inizio del romanzo. È bello, moro, assomiglia a un «talebano»; ha le ginocchia leggermente storte e i muscoli delle gambe in rilievo, il suo sguardo è «tagliente, nero, di chi sogna la serie A» e il suo viso è duro, meridionale (p. 68). È studente presso un istituto tecnico ma è stato bocciato (pp. 68-69). Di carattere è competitivo («Massi dava

gas come un forsennato per cercare di raggiungerli [Nino con Francesca a sella]», p. 62) e spericolato (anche Massimo guida senza casco, p. 63).

Come Cristiano, Nino e Massimo non sanno come relazionarsi con le donne (sono insicuri e impacciati), ma solo, al massimo, con i loro corpi. Rappresentano una “maschilità egemonica” in crisi.

Il dottor Satta, conoscente di Enrico, è un medico di base (p. 51) che fa il suo lavoro senza prendersi “eccessiva” responsabilità dei suoi pazienti:

Il medico [...] non fece domande. Non era la prima ragazza con lividi addosso che gli capitava. Non voleva confondersi con quella gente. Si sa, sono animali. E lui era solo un medico di base, non un assistente sociale, non un poliziotto. Tanto, non sarebbe cambiato niente lo stesso. (p. 51)

Il personaggio del dottor Satta contesta di riflesso la “maschilità egemonica” perché simboleggia l’“autorità” ma viene descritto come un funzionario irresponsabile; l’autrice ne “denuncia” dunque la “falsità”.

Mattia, addetto alle vergelle all’acciaieria Lucchini (p. 129), è un ex criminale (p. 130), «figo» (p. 130), ha i ricci bruni (p. 133), gli occhi grandi verde smeraldo, le labbra carnose e dure (p. 135). È forte, «adulto», secondo Anna; il suo volto è bruno, la mascella squadrata, gli zigomi alti; ha qualcosa di «prepotente negli occhi» e qualcosa di « invitante nelle labbra un po’ femminili»; ha mani nodose e grandi e le spalle «come se avesse trasportato l’intero pianeta per giorni» (p. 135) – un bel ragazzo. È alto 1,87 m e pesa 90 kg (p. 155). Ha circa 23 anni (p. 136). Indossa jeans (p. 186). È anarchico e ateo («Era uno che se ne frega altamente di Dio e dello Stato. Neppure una volta era andato alle urne a votare, e quando a cena gli capitava il telegiornale, con i morti, le guerre, le stragi, lui cambiava subito canale» pp. 163-164). Di natura è sicuro di sé, anche arrogante (quando è a casa di Alessio, osserva Anna che dorme e quando si è svegliata gli piace darle l’impressione di essere uno con cattive intenzioni, p. 133), teatrale («Mattia ritirò la mano, se la passò fra i ricci bruni e poi si schiarì la voce accavallando le gambe. Non aveva bisogno di darsi un tono: ce lo aveva già di natura. Ma si divertiva a fare effetto su quella donna-bambina [Anna] e prendeva tempo, si alzava in piedi, osservava con finto interesse il poster di Britney Spears appeso alla parete», p. 134), sbruffone (al pattinodromo, quando Anna non si è ancora messa le scarpe dopo aver

pattinato, «in sovrabbondanza di energie e fantasie», la prende fra le braccia e la porta in mezzo alla folla fino all'armadietto, p. 168). È anche bugiardo (per fare colpo, mente ad Anna di aver sempre letto «un botto» di poesie, p. 137), usa stupefacenti (p. 273), in passato ha avuto guai con la giustizia ed è dovuto scappare all'estero (p. 130), è forse ancora immischiato a qualche affare «losco» (pp. 204-205). Con Anna, la fidanzata, è sicuro di sé (p. 133), poi anche confidenziale (le racconta che sua madre è morta di un tumore al cervello e che suo padre è da qualche parte nel mondo ma non «lì», pp. 202-203), premuroso (la aspetta all'uscita della scuola per portarla al mare, p. 221) e appassionato (vuole fare l'amore in mare ecc., p. 222). In generale con le donne è una sorta di 'dongiovanni' («Erano passati otto o nove anni dalla sua prima volta. Anni di gambe dilatate contro le piastrelle dei cessi, nei ristoranti; contro gli armadietti delle palestre, nei letti matrimoniali di altri, tra i vestiti sparsi», p. 188).

Mattia ha dunque le caratteristiche del *latin-lover* ma in fondo sembrerebbe comunque essere una sorta di "bravo ragazzo". Trae il suo fascino, oltre che dal suo aspetto fisico, dalla sua sicurezza e dal suo tono contestatario dell'autorità.

ii. *Funzioni narrative dei personaggi maschili in rapporto alla voce narrante (protagonista)*

La funzione narrativa di Enrico, padre di Francesca, potrebbe essere quella di Antagonista: tiranneggia sia lei che la moglie finché diventa paralitico. Arturo, padre di Anna, potrebbe essere un altro Antagonista perché sebbene non sia così dispotico come Enrico verso la figlia, che è uno degli "Eroi", è comunque negligente; gli interessa di più piacere al figlio Alessio che ad Anna, e in generale è soltanto casualmente presente nella vita dei figli. Alessio, fratello di Anna, è un personaggio più complesso, e il suo rapporto con la sorella è ambiguo: si sente responsabile di Anna in quanto il padre non c'è e di conseguenza la 'tiranneggia' (le proibisce di andare al pattinodromo, controlla chi può frequentare), ma allo stesso tempo la protegge ed essendo 'fico' fa Anna sentire fiera di essere sua sorella. Cristiano non è direttamente coinvolto con nessuna delle protagoniste-eroine, non ha dunque una funzione narrativa precisa. Al limite potrebbe essere un Aiutante di

Alessio. Nino, corteggiatore di Francesca, si può forse assimilare a un “falso Eroe”: cerca di sedurre Francesca in tutti i modi ma lei si sente soltanto disgustato dalla sua presenza perché non gli piacciono gli uomini. Massimo potrebbe essere un Donatore o un Aiutante di Anna perché la ‘inizia’ al sesso. Il dottor Satta è insieme un Antagonista e un Aiutante: medica i suoi pazienti, Francesca e sua madre, ma allo stesso tempo non denuncia chi le maltratta, il padre, anche se vede qual è la situazione. Mattia, il ‘vero’ fidanzato di Anna, potrebbe essere sia un Donatore che un Aiutante: in un certo senso la aiuta a scoprire se stessa.

iii. Conclusioni

In *Acciaio* i personaggi maschili sembrano tutti rappresentare una maschilità in crisi: sono cattivi padri (padre-padrone o Peter Pan), amanti possessivi, fidanzati infedeli e scostanti, figli in lotta contro i padri ma in fondo simili a loro. Quasi tutti i personaggi maschili, almeno quelli più giovani, se per un motivo o per l’altro non possono essere dei *latin-lover*, cercano almeno di essere o diventare tali. Enrico, padre di Francesca, rappresenta una maschilità possessiva e violenta. Arturo, padre di Anna, rappresenta una maschilità narcisista ma velleitaria, che aspira alla maschilità egemonica senza averne le caratteristiche (gli manca il prestigio sociale, il potere, il successo). È comunque fedele alla moglie Sandra e non cerca la compagnia di altre donne. Alessio, figlio di Arturo, è in forte antagonismo con suo padre, ma nel contempo condivide con lui l’ambizione e il cinismo. Cristiano, amico di Alessio, rappresenta una maschilità un po’ *border-line*, che si esprime solo come sessualità ossessiva. Per il resto è un padre fallito, un amico subordinato, non ha autorità né energia, è schiavo della droga, non ha prospettive di carriera. Nino e Massimo, i “fidanzati” di Francesca e Anna, riflettono anche loro la crisi del modello della “maschilità egemonica”: entrambi non sanno come relazionarsi con le donne (sono insicuri e impacciati), ma solo, al massimo, con i loro corpi. Il personaggio del dottor Satta contesta di riflesso la “maschilità egemonica”, in quanto simboleggia l’“autorità” ma nel contempo è un medico negligente nei confronti delle vittime di violenza familiare (Francesca e sua madre). Mattia, amico di Alessio e fidanzato di Anna, trae il suo fascino, oltre che dal suo aspetto fisico,

dalla sua sicurezza e dal suo tono contestatario dell'autorità; è forse l'unico personaggio che si avvicini a un certo tipo di maschilità egemonica.

Per quanto riguarda il rapporto delle protagoniste con la maschilità, Francesca detesta qualsiasi approccio degli uomini perché non è interessata ai ragazzi. Inoltre, il suo rapporto con il padre (l'Antagonista) è difficile: Enrico tiranneggia sia lei che sua madre. Anna invece sembra essere attratta da un certo tipo di maschilità egemonica: entrambi i suoi fidanzati sono ragazzi belli, forti e trasgressivi, ed è fiera di avere come fratello Alessio, il ragazzo «più rispettato del quartiere». Anche il rapporto di Anna con suo padre è problematico: il padre si presenta raramente, e quando lo fa di solito porta con sé problemi.

Le rappresentazioni della maschilità offerte in *Acciaio* sembrano cambiate radicalmente da *Una donna*: sembra che nel romanzo non ci sia neanche un personaggio maschile positivo, almeno tra quelli principali. La figura del padre 'materno' qui non è più riscontrabile, e le relazioni dei personaggi maschili con le donne sembrano essere generalmente determinate solo dall'attività sessuale. Ciò dipende forse dall'ambientazione del romanzo: come *La Storia*, anche *Acciaio* narra prevalentemente gli avvenimenti di una classe operaia. Comunque, mentre nella *Storia* non tutti i personaggi maschili trattano le donne semplicemente come possibili "conquiste", in *Acciaio* specialmente i giovani sono ossessionati dai corpi femminili. Forse la commercializzazione del corpo femminile nella società occidentale (e in particolare nella società italiana) potrebbe essere legata a questo fenomeno. In realtà anche i corpi dei personaggi maschili di *Acciaio*, spesso robusti e muscolosi, vengono descritti con cura dalla narratrice; si potrebbe quindi forse parlare di una più generale reificazione e sessualizzazione del corpo umano.

VI. Conclusioni

Nei personaggi maschili di *Una donna* (1907), *La Storia* (1974) e *Acciaio* (2010) sono riscontrabili delle similitudini: c'è una tendenza, peraltro facilmente prevedibile, a rappresentare un certo dispotismo verso i personaggi femminili (il marito e in parte il padre in *Una donna*; Nino, Gunther e Davide, e senza dubbio Nello D'Angeli, in *La Storia*; Enrico e in parte Alessio e Cristiano in *Acciaio*). In alcuni casi tale autoritarismo si esercita anche verso figure maschili 'subalterne' (Nino di *La Storia* e Alessio di *Acciaio*), dimostrando che la contestazione dei ruoli di *gender* si intreccia strettamente a una protesta di carattere sociale, politico e più in generale ideologico.

Il *pater familias* autoritario è un tipo che si ritrova tanto in *Una donna* (il padre) quanto, a distanza di un secolo, in *Acciaio* (Enrico), ma nella *Storia* il padre nella narrazione costituisce invece un tipo completamente diverso: Giuseppe Ramundo è 'materno', affettuoso e premuroso con la figlia Ida, la protagonista – come lo è anche con la moglie – senza tradire nessuna traccia di dispotismo. Quello del *latin-lover* è un altro tipo che si ripete in tutti i tre romanzi (l'uomo 'misterioso' in *Una donna*, Nino nella *Storia*, Alessio e Mattia in *Acciaio*).

L'uomo 'dannunziano', intellettuale e sensibile, ma anche velleitario, è invece riscontrabile solo in *Una donna* e nella *Storia*; in *Acciaio* ci sono personaggi maschili che hanno una certa sensibilità (Alessio, Cristiano) – sotto la corazza di 'duri' – ma non c'è uno che si interessi di letteratura o politica. Gli unici personaggi a cui piace studiare e istruirsi sono personaggi femminili: Anna, una delle protagoniste, e Lisa, definita per antifrasi «una sfigata», Sandra, la madre di Anna e Elena, l'ex ragazza di Alessio. Sembrerebbe, dunque, che la situazione fra i sessi, a livello di realtà letteraria, sia rovesciata: dall'anno 2000 in poi sono le donne (i personaggi femminili) che hanno la laurea, che vogliono istruirsi. Comunque, sia nella *Storia* che in *Acciaio* troviamo prevalentemente personaggi che rappresentano la classe operaia; non si possono dunque trarne delle generalizzazioni affrettate.

Per quanto riguarda ancora la figura del padre, si può osservare che già in *Una donna* c'è un esempio di padre assente o irresponsabile (l'uomo 'misterioso', il marito), ma c'è anche il tipo del padre 'materno', benché autoritario (il padre).

Anche nella *Storia* c'è un padre 'materno' (Giuseppe Ramundo), ma senza le qualità negative del *pater familias* ottocentesco. In *Acciaio*, invece, sembrerebbe che le figure del padre siano tutte più o meno negative: Enrico è dispotico e violento, Arturo è irresponsabile e assente, Cristiano, padre *teenager*, è anche lui impacciato e esitante nel suo ruolo paterno.

Anche la figura del marito sembra volgere al peggio da *Una donna* a *Acciaio*. Anche se in *Una donna* entrambi i mariti (il padre e il marito della protagonista), per esempio, tradiscono le mogli (in *Una donna* il marito addirittura la picchia e la violenta), nella *Storia* abbiamo almeno due figure di marito positive, Giuseppe Ramundo e Alfio Mancuso, che trattano entrambi la propria moglie con rispetto – nella concezione che il termine poteva avere all'epoca –; e il primo manifesta il suo affetto verso la moglie anche molto apertamente. In *Acciaio* Enrico maltratta la moglie e ne abusa sessualmente, e Arturo si fa licenziare, non è mai a casa e crede di poter comprare l'amore della moglie e dei figli con regali, acquistati con soldi 'sporchi'.

In conclusione, i personaggi maschili di *Una donna*, *La Storia* e *Acciaio* hanno sia caratteristiche che li accomunano (una certa permanenza sullo sfondo degli stereotipi della maschilità), sia qualità che li dividono (il livello di istruzione). È evidente come nell'arco di un secolo le figure tradizionali di padre e marito evolvano notevolmente nei tre testi, rispecchiando da un lato le aspirazioni delle scrittrici-donne, dall'altro i cambiamenti sociali in atto. Ed è anche evidente come la ridistribuzione dei ruoli familiari, sociali e professionali abbia prodotto anche una "crisi" della maschilità tradizionale, ben rappresentata soprattutto dai personaggi di *Acciaio*.

VII. Bibliografia

Bellassai 2013

Sandro B., *Virilità*, in *Manifesto per un nuovo femminismo*, Milano-Udine, Edizioni Mimesis, 2013, pp. 225–236

<http://corsi.unibo.it/Laurea/Filosofia/Documents/Seminario%20-%20La%20violenza%20contro%20le%20donne/Sandro%20Bellassai%20-%20Virilit%C3%A0.pdf> (consultato il 24 novembre 2015)

Beller 2007a

Manfred B., *Germans*, in *Imagology* 2007, pp. 159-160

Beller 2007b

Manfred B., *Italians*, in *Imagology* 2007, pp. 194-200

Beller 2007c

Manfred B., *Perception, image, imagology*, in *Imagology* 2007, pp. 3-16

Beller 2007d

Manfred B., *Stereotype*, in *Imagology* 2007, pp. 429-434

Beller - Leerssen 2007

Manfred B. - Joep L., *Foreword*, in *Imagology* 2007, pp. xiii-xvi

Borghini 1999

Gabriele B., *Gabriele d'Annunzio ovvero della morbidezza maschile*, www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=436 (consultato il 30 novembre 2015)

Connell 1995

Robert W. C., *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995

Connell - Messerschmidt 2005

Robert W. C. - James W. M., *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, «Gender & Society», 19 (2005), n. 6, pp. 829-859,
<http://gas.sagepub.com/content/19/6/829.full.pdf+html> (consultato il 16 giugno 2015)

Davis - Evans - Lorber 2006

Kathy D. - Mary E. - Judith L., *Introduction*, in *Handbook of gender and women's studies*, a c. di Kathy Davis, Mary Evans e Judith Lorber, Londra, Sage, 2006, pp. 1-10

De Biasio 2010

Anna D. B., *Studiare il maschile*, «Allegoria», 61, 2010, pp. 9-36

De Propriis 1999-2000

Valentina D. P., *Storia (La)*, in *Letteratura italiana. Dizionario delle Opere*, II, Torino, Einaudi, 1999-2000, pp. 545-546

Dunnage 2002

Jonathan D., *Twentieth-century Italy: a social history*, Harlow, Longman, 2002

Dye 2010

Kelly D., *Gendering, Encyclopedia of Case Study Research*, a c. di Albert J. Mills, Gabrielle Durepos e Elden Wiebe, Thousand Oaks (California), Sage, 2010
<http://knowledge.sagepub.com/view/casestudy/n153.xml> (consultato il 24 giugno 2015)

Edwards 2005

Tim E., *Queering The Pitch? Gay Masculinities*, in *Handbook of studies on men & masculinities*, a c. di Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, R. W. Connell, Thousand Oaks (California), Sage, 2005, pp. 51-68

Festa 2011

Giuseppe F., *Ri-formare il maschile: la strutturazione culturale contemporanea dell'identità maschile e la rappresentazione delle sue forme eccentriche in The Beast in the Jungle di Henry James, The Secret Sharer di Joseph Conrad e L'Immoraliste di André Gide*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, 2011
<http://eprints-phd.biblio.unitn.it/483/1/TESI.pdf> (consultato il 27 luglio 2015)

Fortini 2010

Laura F. *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», Vol. 65, 2010, n. 2, pp. 178-191
<http://www.maneyonline.com/doi/pdfplus/10.1179/016146210X12593180182612> (consultato il 24 giugno 2015)

Gans - Leerssen 2007

Evelien G. - Joep L., *Jews*, in *Imagology* 2007, pp. 202-208

Gioanola 1996

Elio G., *Storia della letteratura italiana: dalle origini al Duemila*, Milano, Librex Scuola, 1996

Hall 1997

Stuart H., *The work of representation*, in *Representation: cultural representations and signifying practices*, a c. di Stuart Hall, Londra, Sage, 1997, pp. 13-64

Imagology 2007

Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey, a c. di Manfred Beller e Joep Leerssen, Amsterdam, Rodopi, 2007

Leerssen 2007

Joep L., *Imagology: History and method*, in *Imagology* 2007, pp. 17-32

Johnson 2008

A. W. Johnson, *Imagology, Literature, and the Writing of History: Shakespeare's Tempest and the Iconosphere of Prospero's Books*, in *Imagology and cross-cultural encounters in history*, a c. di Kari Alenius, Olavi K. Fält, Markus Mertaniemi, Rovaniemi, Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys, 2008, pp. 9-24

Karkulehto 2011

Sanna K., *Seksin mediamarkkinat*, Helsinki, Gaudeamus, 2011

Keen 2003

Suzanne Keen, *Narrative Form*, New York, Palgrave Macmillan, 2003

Kimmel - Hearn - Connell 2005

Michael S. K. - Jeff H. - Robert W. C., *Introduction*, in *Handbook of studies on men & masculinities*, a c. di Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, R. W. Connell, Thousand Oaks (California), Sage, 2005, pp. 1-12

Leonelli 2000

Giuseppe L., *Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in *SLI IX* 2000, pp. 689-727

Lucamante 2015

Lucamante, Stefania, *"The World Must Be the Writer's Concern": Elsa Morante's Visions of History*, in *Elsa Morante's Politics of Writing*:

Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art, a c. di Stefania Lucamante, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 87-103

Milestone - Meyer 2012

Katie M. - Anneke M., *Gender and Popular Culture*, Cambridge, Polity, 2012

Page 2011

Benedicte P. *Research shows male writers still dominate books world. Statistics from US campaigners Vida confirm dramatic gender imbalance in literary critics and the authors reviewed*, «The Guardian», 4 febbraio 2011, <http://www.theguardian.com/books/2011/feb/04/research-male-writers-dominate-books-world> (consultato il 24 giugno 2015)

Pozzo 2013

Barbara P., *Masculinity Italian Style*, «Nevada Law Journal», n. 2, 2013, pp. 585-618
<http://scholars.law.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1475&context=nlj>
(consultato nel dicembre 2015)

Prince 1987

Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987

Pustianaz - Villa 2004

Marco P. - Luisa V., *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2004
<http://www00.unibg.it/dati/bacheca/137/12534.pdf> (consultato il 30 novembre 2015)

Ragni 2000

Eugenio R. – Toni Iermano, *Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento*, in *SLI IX* 2000, pp. 729-881

Ravanello 1980

Donatella R., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980

Rigney 2007

Ann R., *Representation*, in *Imagology* 2007, pp. 415-418

Risso 2012

Roberto R., «*Palpita in lei l'umanità futura*». *Giovanni Cena, Rina Faccio/Sibilla Aleramo*, «Studi Piemontesi», XLI, 2012, pp. 341-350, http://www.academia.edu/3569308/Cena-Aleramo._Studi_Piemontesi (consultato il 6 aprile 2015)

Setti 2012

Nadia S., *Morante, Elsa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2012
[http://www.treccani.it/enciclopedia/elsa-morante_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/elsa-morante_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 22 aprile 2015)

Secondulfo 2006

Domenico S., *Vita da dandy*, in *I nuovi dandies*, a c. di Anna Maria Curcio, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 64-72, (consultato su *Google Books* nel dicembre 2015)

Spackman 1996

Barbara S., *Fascist virilities: rhetoric, ideology, and social fantasy in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996

SLI IX 2000

Storia della letteratura italiana. IX. Il Novecento, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 2000

Bank of Finnish Terminology in Arts and Sciences 2015

Miestutkimus (men's studies), 2015

<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:miestutkimus>
(consultato il 27 novembre 2015)

Presentazione dei *Gender Studies* all'Università di Helsinki 2006

Università di Helsinki, *Gender Studies*, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Faculty of Arts, 2006

<http://www.helsinki.fi/genderstudies/about/index.html> (consultato il 3 giugno 2015)

Vedovati 2007

Claudio V., *La riflessione maschile in Italia tra men's studies, genere e storia*, in *Mascolinità all'Italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, a c. di Elisabetta Ruspini - Elena Dell'Agnese, Torino, Utet, 2007

<http://www.maschileplurale.it/2007-i-mens-studies-in-italia/> (consultato il 22 aprile 2015)

Weisburg 2007

Alessia W., *Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in Rubè di G.A. Borgese*, «Carte Italiane», Voll. 2-3, 2007, pp. 172-186, <http://escholarship.org/uc/item/4vw8j4rs> (consultato il 30 novembre 2015)

Willson 2004

Perry W., *Gender, Family and Sexuality: The Private Sphere in Italy, 1860-1945*, a c. di Perry Willson, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004

Wood 2015

Wood, Sharon, *Excursus as Narrative Technique in La Storia*, in *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, a c. di Stefania Lucamante, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 75-85

Zaccaria - Benussi 2002

Giuseppe Zaccaria - Cristina Benussi, *Per studiare la letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2002

Zancan 1995

Marina Z., «Una donna» di Sibilla Aleramo, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV. I, a c. di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 1-50

Zingarelli 2009

Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana, Bologna, Zanichelli, 2009

Zincone 1993

Giovanna Z., *Emancipazione femminile*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1993
[http://www.treccani.it/enciclopedia/emancipazione-femminile_\(Enciclopedia_delle_scienze_sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emancipazione-femminile_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali)/) (consultato il 17 dicembre 2015)